



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
FACULDADE DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO – FCI
CURSO DE GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA

ANA RAMOS BARRETTO

Land Art e Museus:
paradigmas de apresentação e tradução em 1969 e 2012

Brasília, DF
2016

ANA RAMOS BARRETTO

Land Art e Museus:
paradigmas de apresentação e tradução em 1969 e 2012

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como parte dos requisitos
para o curso de graduação em
Museologia da Faculdade de Ciência da
Informação da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Emerson Dionísio
Gomes de Oliveira

Brasília, DF
2016

B274I BARRETTO, Ana Ramos

Land Art e Museus: paradigmas de apresentação e tradução em 1969 e 2012 / Ana Ramos Barretto – 2016.
74f. 30cm

Monografia (Graduação em Museologia) – Universidade de Brasília, Faculdade de Ciência da Informação, Brasília, 2016.

Orientação: Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

1. Land Art 2. Exposição 3. Tradução 4. Dispositivo de registro 5. Comunicação. I OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. II. Título

CDU 069:7



FOLHA DE APROVAÇÃO

Land Art e Museus: paradigmas de apresentação e tradução em 1969 e 2012.

Aluna: Ana Ramos Barretto

Monografia submetida ao corpo docente do Curso de Graduação em Museologia, da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília – UnB, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharelado em Museologia.

Banca Examinadora:

Aprovada por:

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira – Orientador
Professor da Universidade de Brasília (UnB)
Doutor Artes Visuais - UnB

Karina Dias – Membro
Professora da Universidade de Brasília (UnB)
Pós-doutorado em Poéticas Contemporâneas - UnB

Monique Batista Magaldi – Membro
Professora da Universidade de Brasília (UnB)
Mestre em Museologia e Patrimônio - UFRJ

Brasília, 28 de junho de 2016

Aos meus queridos pais, Adriana e Henyo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu professor Emerson Dionisio pela orientação paciente e dedicada, pelo pronto atendimento e partilha de seus conhecimentos e pela inspiração, durante o curso, que foram essenciais para escolha e desenvolvimento deste trabalho.

Aos membros da banca, por gentilmente aceitarem este convite e dedicarem seu tempo na leitura desse trabalho.

Aos meus professores e professoras da UnB que, durante os últimos quatro anos, transmitiram seus ensinamentos.

Aos meus colegas de curso, que me estimularam e enriqueceram minha experiência na Universidade de Brasília através da vivência cotidiana e troca de conhecimento, e sem os quais eu, talvez, não teria chegado até aqui.

Ao meu pai, por ter me apresentado a UnB ainda pequena e por ser sempre um exemplo de dedicação e esforço no qual eu me espelho todos os dias.

À minha mãe, por razões que nunca serei capaz de agradecer o suficiente.

RESUMO

O presente trabalho expõe a discussão existente quanto as possíveis formas de apresentação da Land Art em exposições institucionais, levando em consideração os paradigmas de encontro entre o movimento artístico e os museus. A partir da apresentação de referências teóricas da crítica e história da arte, assim como da museologia, o trabalho trata as considerações existentes frente a exibição da Land Art através de seus dispositivos de registro, e como esse processo de tradução está diretamente ligado as condições de comunicação museológica e da própria obra. Para tanto, a pesquisa buscou discutir essas considerações já existentes frente as duas exposições específicas, levando em consideração suas qualidades curatoriais e seus discursos formados. Desse modo, percebeu-se diferenças significativas nos processos curatoriais devido ao estabelecimento de um quadro de trabalho especializado, voltado para pesquisa, e em consonância às intencionalidades dos artistas e das próprias obras.

Palavras-chave: *Land Art*, Exposição, Tradução, Dispositivos de registro, Comunicação.

ABSTRACT

The present paper provides the existing discussion about the possible forms of display of Land Art in institutional exhibitions, taking into account the paradigms of the encounter between the artistic movement and museums. Through the presentation of theoretical frameworks from the artistic criticism, art history and museology, the work deals with the existing considerations facing the display of Land Art through their documentary records, and how this process of translation is directly linked to the museological communication conditions and the work itself. Therefore, the research sought to discuss these existing considerations facing two specific exhibitions, taking into account their curatorial qualities and different forms of speeches. Thereby, it was noticed significant differences in curatorial processes due to the establishment of a specialized job board, dedicated to research, and in accordance to the intentions of the artists and the artworks.

Key-words: Land Art, Exhibition, Translation, Documentary Records, Communication.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1.

Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970. Great Salk Lake, Utah.
Coleção: *Dia Art Foundation*, Nova York.
Crédito da Foto: George Steinmetz
Disponível em: www.robertsmithson.com/earthworks/
Acesso em 21 de maio de 2016 20

Figura 2.

Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970. Great Salk Lake, Utah.
Coleção: *Dia Art Foundation*, Nova York.
Crédito da foto: Gianfranco Gorgoni.
Disponível em: www.robertsmithson.com/earthworks/
Acesso em 21 de maio de 2016 20

Figura 3.

Walter de Maria, *The New York Earth Room*, 1977. Soho,
Nova York. Coleção: *Dia Art Foundation*, Nova York.
Fonte: Blog Marcel Krenz. Disponível em:
www.linkedin.com/pulse/new-york-earth-room-soho-treasure-marcel-krenz.
Acesso em 21 de maio de 2016 23

Figura 4.

Walter de Maria, *The New York Earth Room*, 1977. Soho,
Nova York. Coleção: *Dia Art Foundation*, Nova York. Fonte:
Blog Marcel Krenz.
Disponível em: www.linkedin.com/pulse/new-york-earth-room-soho-treasure-marcel-krenz.
Acesso em 21 de maio de 2016 23

Figura 5.

Walter de Maria, *The New York Earth Room*, 1977. Soho,
Nova York. Coleção: *Dia Art Foundation*, Nova York.
Fonte: site do *Dia Art Foundation*
Disponível em: www.diaart.org/
Acesso em 21 de maio de 2016 24

Figura 6.

Christo e Jeanne-Claude, *The Umbrellas Japan-USA*. 1984-
91. Coleção: National Gallery of Art.
Crédito da foto: Wolfgang Volz.
Disponível em: <http://christojeanneclaude.net/>.
Acesso em 21 de maio de 2016 25

- Figura 7.**
 Christo e Jeanne-Claude, *The Umbrellas Japan-USA*. 1984-91. Coleção: National Gallery of Art.
 Crédito da foto: Wolfgang Volz.
 Disponível em: <http://christojeanneclaude.net/>.
 Acesso em 21 de maio de 2016 25
- Figura 8.**
 Christo e Jeanne-Claude, *Valley Curtain*, 1970-72. Rifle, Colorado, EUA. Coleção: National Gallery of Art.
 Crédito da foto: Wolfgang Volz.
 Disponível em: <http://christojeanneclaude.net/>.
 Acesso em 21 de maio de 2016 28
- Figura 9.**
 Christo e Jeanne-Claude, *Valley Curtain*, 1970-72. Projeto Colagem Rifle, Colorado, EUA. Coleção: National Gallery of Art. Disponível em: <http://christojeanneclaude.net/>.
 Acesso em 21 de maio de 2016 28
- Figura 10.**
 Christo e Jeanne-Claude, *Valley Curtain*, 1970-72. Projeto Colagem Rifle, Colorado, EUA. Coleção: National Gallery of Art. Disponível em: <http://christojeanneclaude.net/>.
 Acesso em 21 de maio de 2016 28
- Figura 11.**
 Richard Long, *A Line made by Walking*, 1967. Ingraterra. Coleção: National Gallery Scotland. Crédito da Foto: Richard Long. Disponível em: www.richardlong.org/
 Acesso em 21 de maio de 2016 30
- Figura 12.**
 Richard Long, *A walking tour in the Berner Oberland*, 1967. Ingraterra. Coleção particular do artista.
 Cf. KAISER, Philipp; KWON, Miwon. *Ends of the Earth: Land Art to 1974*. The Museum of Contemporary Art. Los Angeles, California: Prestel, 2012. , p. 214 30
- Figura 13.**
 Hans Haacke, *Grass Grows*, 1969. Ithaca, NY.
 Cf. *Earth Art* (catálogo). Andrew Dickson White Museum of Art. Ithaca: New York, 1969..... 32
- Figura 14.**
 Hans Haacke, *Grass Grows*, 1969. Ithaca, NY.
 Cf. KAISER, Philipp; KWON, Miwon. *Ends of the Earth: Land Art to 1974*. The Museum of Contemporary Art. Los Angeles, California: Prestel, 2012. , p. 202 32

Figura 15.	Joseph Beuys, <i>7.000 Oaks</i> , 1982. Nova York. Coleção: <i>Dia Art Foundation</i> , Nova York. Fonte: Blog do Documenta 7. Disponível em: www.documenta.de/en . Acesso em 21 de maio de 2016	33
Figura 16.	Joseph Beuys, <i>7.000 Oaks</i> , 1982. Nova York. Coleção: <i>Dia Art Foundation</i> , Nova York. Fonte: Blog do Documenta 7. Disponível em: www.documenta.de/en . Acesso em 21 de maio de 2016	33
Figura 17.	John Baldessari, <i>The California Map Project</i> , 1969. Cf. KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian. Land and environmental art. 1998, p. 178.....	35
Figura 18.	Walter de Maria, <i>Dirty Room "Good Fuck"</i> , <i>Earth Art</i> 1969. Ithaca, NY. Cf. KAISER, Philipp; KWON, Miwon. Ends of the Earth: Land Art to 1974. The Museum of Contemporary Art. Los Angeles, California: Prestel, 2012. , p. 36	40
Figura 19.	Robert Morris, <i>Sem título</i> , <i>Earth Art</i> 1969. Ithaca, NY. Cf. <i>Earth Art</i> (catálogo). Andrew Dickson White Museum of Art. Ithaca: New York, 1969.....	42
Figura 20.	Dennis Oppenheim, <i>Beebe Lake Ice Cut</i> . <i>Earth Art</i> 1969. Ithaca, NY. Cf. <i>Earth Art</i> (catálogo). Andrew Dickson White Museum of Art. Ithaca: New York, 1969.....	48
Figura 21.	Dennis Oppenheim, <i>Beebe Lake Ice Cut</i> . <i>Earth Art</i> 1969. Ithaca, NY. Cf. <i>Earth Art</i> (catálogo). Andrew Dickson White Museum of Art. Ithaca: New York, 1969.	48
Figura 22.	Galeria de Robert Smithson. <i>Earth Art</i> 1969. Ithaca, NY. Disponível em: http://bernardyenelouis.blogspot.com.br/ Acesso em 21 de maio de 2016	49
Figura 23.	Galeria de Robert Smithson. <i>Earth Art</i> 1969. Ithaca, NY. Disponível em: https://tumblr.co/ZWx5WwL-CN6k Acesso em 21 de maio de 2016.	50

- Figura 24.**
Neil Jenney, *Sem título. Earth Art* 1969. Ithaca, NY.
Cf. *Earth Art* (catálogo). Andrew Dickson White Museum of Art. Ithaca: New York, 1969. 51
- Figura 25.**
Sol Lewitt, *Sem título* (Sol Lewitt letter to Robert Smithson) 1967.
Cf. KAISER, Philipp; KWON, Miwon. *Ends of the Earth: Land Art to 1974*. The Museum of Contemporary Art. Los Angeles, California: Prestel, 2012. , p. 212 57
- Figura 26.**
Carl Andre, *Proposal for an explosion*, 1967.
Cf. KAISER, Philipp; KWON, Miwon. *Ends of the Earth: Land Art to 1974*. The Museum of Contemporary Art. Los Angeles, California: Prestel, 2012. , p. 186 57
- Figura 27.**
Galeria de Christo e Jeanne-Claude, *Wrapped Coast – One Million Square Feet*, 1968-69.
Disponível em: <http://www.hausderkunst.de/en/exhibitions/>.
Acesso em 21 de maio de 2016 58
- Figura 28.**
Maquete de Christo e Jeanne-Claude, *Wrapped Coast – One Million Square Feet*, 1968-69.
Disponível em: <http://www.hausderkunst.de/en/exhibitions/>.
Acesso em 21 de maio de 2016 59
- Figura 29.**
Yoko Ono, *Cloud Piece*. 1963. Coleção: Arquivo da artista.
Cf. KAISER, Philipp; KWON, Miwon. *Ends of the Earth: Land Art to 1974*. The Museum of Contemporary Art. Los Angeles, California: Prestel, 2012. , p. 224..... 60
- Figura 30.**
Obras de Gunther Uecker e Neil Jenney: *Sandmuhle* (1969) e *Sem título* (1969).
Disponível em: <http://www.hausderkunst.de/en/exhibitions/>.
Acesso em 21 de maio de 2016 61
- Figura 31.**
Ana Mendieta, *Sem título* (Grass on Woman) 1972.
Cf. KAISER, Philipp; KWON, Miwon. *Ends of the Earth: Land Art to 1974*. The Museum of Contemporary Art. Los Angeles, California: Prestel, 2012. , p. 219..... 67

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 – DOS EMBREANTES À ARTE CONCEITUAL.....	4
1.2 <i>Land Art</i> e a crítica institucional	12
CAPITULO 2 – EXBIÇÃO NO CAMPO EXPANDIDO	18
CAPÍTULO 3 - <i>EARTH ART</i> (1969): PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS	37
3.1 <i>Land Art</i> e o Cubo Branco: o lugar e o não-lugar	43
CAPÍTULO 4. ENDS OF THE EARTH: UMA NOVA ABORDAGEM	53
4.1 Os Museus Sem Fim.....	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	70
REFERÊNCIAS	73

INTRODUÇÃO

No final da década de 1960, fruto do movimento da Arte Conceitual e do Minimalismo, a *Land Art* surge nos Estados Unidos, em meio a um cenário de comercialização da arte e sua institucionalização - cenário criticado pelo movimento e por muitas outras manifestações artísticas da mesma época. A também chamada *Earth Art* assumiu um caráter político de crítica ao formalismo da arte, tanto nas exposições, como nas regras de consumo da mesma. Artistas utilizavam elementos naturais, orgânicos e de materialidade efêmera projetando obras muitas vezes monumentais que discutiam a presença do artista na natureza e a modificação da paisagem como formas de criação, problematizando o debate sobre as formas tradicionais de exibição.

Para os museus e galerias o desafio tomou as proporções da “monumentalidade” das obras, uma vez que o processo de musealização e, conseqüentemente, de exibição e comunicação museológica tiveram de ser repensados para este gênero específico. Esculturas e projetos permanentes, realizados em paisagens e sítios naturais remotos, selecionados especialmente pelos artistas, demandavam reverência para que pudessem ser experimentados *in situ*. Esta e outras questões similares relativas à expansão da experiência estética nas vanguardas de 1960 e 1970 se apoiavam na intencionalidade de uma ruptura com espaços institucionais da arte. Porém, mesmo com a crítica, muitas dessas vanguardas artísticas foram rapidamente assimiladas pelo mercado da arte suas instituições, gerando um paradigma e um desafio para a crítica e a história da arte, e também para a museologia.

Dentro desse cenário, essa pesquisa nasce do interesse de analisar como os museus lidam com apresentação de *Land Art* em exposições convencionais, entendendo que expor seus registros documentais e partes das obras são formas de tradução que não transmitem a experiência estética *in situ*. De outro modo, interessa também entender quais os paradigmas no encontro entre obras e projetos essencialmente efêmeros frente a um espaço como o

museu, dedicado à preservação e salvaguarda.

Experiências anteriores, como a exposição *Earth Art* (1969), exibida no *Andrew Dickson White Museum of Art*¹, e a mais recente *Ends of the Earth: Land Art to 1974* (2012), exibida no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles, mostram como o encontro entre o espaço do museu – dedicado ao colecionamento e a preservação de objetos – e os projetos *Land Art* apresentam particularidades metodológicas e estruturais de exibição, mas ao mesmo tempo, necessárias para a discussão dos espaços tradicionais de exibição, sua atualização em novas abordagens e a especialização de seus profissionais.

O interesse pela experiência dos museus com exposições em *Land Art* e outras modalidades da arte contemporânea deve-se a discussões realizadas durante o curso de Museologia e em grupos de estudo, que conduziram ao entendimento de que muitas das produções artísticas realizadas a partir de 1960 apresentam diferenciais significativos nos processos de musealização e comunicação, desafiando o espaço do museu e seus profissionais. Logo, o trabalho está em consonância com o eixo curricular um do curso de graduação em museologia, “Teoria e Prática Museológica”, na medida em que foca nos processos práticos de curadoria e de comunicação museológica voltada para as exposições.

Tendo em vista os exemplos de museus que possuem obras *Land Art* incorporadas a seu acervo, ou experiências com exposições somente dessa modalidade, é possível discutir qual o papel do museu ao tratar obras com tal especificidade, proporcionando uma comunicação museológica efetiva para o espectador, aliada a um discurso que traduza as proposições do movimento. Acredita-se que, em casos como esse, as funções dos museus de preservar e comunicar necessitam ser trabalhadas tanto na *práxis* museológica como no discurso institucional para atender as expectativas de fruição do público, entendendo que ele é figura essencial para a comunicação da obra e do museu.

¹ Universidade de Cornell. Ithaca, Nova York.

Considerando o exposto até aqui, a pesquisa propõe o seguinte objetivo: discutir as formas de apresentação de obras *Land Art* em museus a partir das duas exposições emblemáticas, já citadas acima, realizadas em 1969 e em 2012. As duas exposições foram escolhidas, pois lidam de formas distintas com a apresentação dos projetos *Land Art*. As quase cinco décadas de diferença entre as duas exposições indicam mudanças nas formas de exibição dos museus devido à própria atualização do museu, a especialização de seus profissionais e a dinâmica temporal de produção do movimento artístico *Land Art*.

Para tanto, o presente trabalho foi dividido em quatro capítulos. O primeiro busca apresentar e contextualizar a *Land Art* como modalidade artística contemporânea, com base em referências da crítica e história da arte, apresentando as proposições do movimento e sua relação com os espaços institucionais da arte.

O segundo capítulo discute a qualidade expositiva de certas obras e sua maleabilidade quando inseridas no contexto institucional dos museus, entendendo que todas as obras nascem para exibição mas que para muitas o museu ocupa o espaço do “não-lugar”. O capítulo também apresenta as formas transitórias da obra entre a sua essência poética e seus registros documentais.

O terceiro e o último capítulo, dedicados às exposições *Earth Art* (1969) e *Ends of the Earth: Land Art to 1974* (2012), respectivamente, apresentam as duas experiências alinhando-as com o momento histórico que vivia a *Land Art* e os museus de arte. Além disso, os capítulos comparam e discutem, baseando-se em produções da museologia, as possíveis formas de musealização, de curadoria e de apresentação do gênero artístico – aprofundando a discussão sobre as práticas de registro e a utilização destes suportes no processo de comunicação museológica.

CAPÍTULO 1 – DOS EMBREANTES À ARTE CONCEITUAL

A celebre esteta Anne Cauquelin já afirmou que o campo das atividades artísticas foi abalado quando foram introduzidos por embreantes novos valores, palavras e direções às práticas artísticas atuais. Mas que, porém, é ingenuidade nossa acreditar que a arte contemporânea segue a risco todas essas ideias. Para ela, o cenário que se encontra hoje na arte é na verdade uma mistura de diversos elementos da arte moderna e da arte contemporânea, onde todos se relacionam de maneira não conflituosa. Dito isso, a autora conclui que é necessário que se distinga arte contemporânea de arte atual, uma vez que apenas uma delas diz respeito especificamente as práticas artísticas realizadas no domínio presente, "sem preocupação com distinção de tendências ou com declarações de pertencimentos, de rótulos." (CAUQUELIN, 2005, p. 129).

De acordo com o crítico Michael Archer (2001), até o início de 1960 ainda era possível pensar em arte dentro de duas grandes categorias: pintura e escultura. Ainda que algumas performances Futuristas e Dadaístas já viessem ao longo da última década reivindicando reconhecimento como meio artístico, a noção de obra de arte persistia sobre o produto final de um processo criativo: o objeto artístico. A partir de 1960 os sistemas de classificação da arte começam a ser questionados frente a "uma desconcertante profusão de estilos, formas, práticas e programas." (ARCHER, 2001, p. IX) Ademais, nesse cenário "de início, parece que, quanto mais olhamos, menos certeza podemos ter quanto àquilo que, afinal, permite que as obras sejam qualificadas como 'arte', pelo menos do ponto de vista tradicional". (Idem)

A década de 1960 é marcada por diversos acontecimentos que questionam o espaço da arte no mundo contemporâneo, colocando em xeque a institucionalização e o mercado da arte.

Teorias psicanalíticas, filosóficas e outras teorias culturais foram-se tornando cada vez mais importantes no final da década de 70 para a formulação de um pós-modernismo crítico. O trabalho de interpretação dessas teorias deu continuidade ao questionamento da natureza da arte que começara nos anos 60 (Ibidem, p. X)

No campo da filosofia, o filósofo e sociólogo alemão Theodor Adorno apresenta, em seu ensaio *Teoria Estética* (1968), um ensaio² denunciando as premissas e o formalismo da arte, assim como a manipulação das produções artísticas pelo mercado. Adorno chega a afirmar que a arte encontrava-se em uma situação aporética, isto é, um estado de imobilidade, presa as funções sociais de mercadoria na sociedade capitalista. A arte tinha perdido sua autonomia, sua dimensão social.

Antes da década de 1960, a antiarte aparece como uma prática nas manifestações artísticas Dadaístas. A antiarte era mais do que uma manifestação, era uma postura, uma atitude de promoção de uma nova sociedade, de um novo homem e de uma nova arte. O termo também foi utilizado em manifestos do grupo *Fluxus* e posteriormente em produções do artista Helio Oiticica³. Sobre a prática do anti-artista Dadá, Hans Richter aponta:

Não queríamos ter nada a ver com esta espécie de homem ou antihomem, com este tipo de ser humano que passava em alta velocidade por cima de campos cobertos de cadáveres, e por cima de nós mesmos. Afinal: desejávamos promover uma nova espécie de ser humano com a qual fosse desejável viver, livre da ditadura da razão, da banalidade, dos generais, das pátrias, das nações, dos negociantes de objetos de arte, dos micróbios, do passado e dos diversos vistos de permanência. (RICHTER, 1993, p. 83)

² “It is self-evident that nothing concerning art is self-evident anymore, not its inner life, not its relation to the world, not even its right to exist.” (ADORNO, 1968)

³ Em 1967 “Hélio Oiticica divulga no catálogo da exposição ‘Nova Objetividade’, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, um texto que seria seminal para a arte contemporânea, e não apenas no Brasil. Estabelece alguns pontos que desenvolve dentro de um programa próprio. São eles: [...] o ressurgimento de novas formulações do conceito de antiarte.” (FREIRE, 2006, p. 20)

Bem como a atitude do anti-artista, a vanguarda Dadaísta foi responsável por influenciar muitas das manifestações artísticas contemporâneas do anos 1960 e 1970, principalmente quando revisitamos a produção de Marcel Duchamp. Os *Readymades* de Marcel Duchamp “ao desconfigurar espaços habituais, transforma em arte um objeto do cotidiano ao mesmo tempo em que levanta outros pontos de vista nos espaços institucionais.” (FREIRE, 2006, p. 37). Isto é, aproxima a arte do espectador na medida em que utilizam materiais comuns do dia-a-dia para questionar os sistemas de classificação da arte. Essa referência da relação entre arte e objetos cotidianos aparece também como tendência em trabalhos da Pop Arte, da Arte Minimalista e da Arte Conceitual.

Outro questionamento iniciado por Duchamp nas formas de criação dos *Readymades*, e que até hoje é uma questão na arte contemporânea, é a relação entre autenticidade e autoria dos artistas. Para Cristina Freire (2006) o *readymade*:

torna-se um paradigma de uma operação na qual a autoria é compartilhada. “Quem fez o *readymade*?”, indaga o artista com seu gesto. [...] Nessa medida, a obra é realizada duas vezes: primeiro pelo artista, depois pelo observador. Se o público participa da criação, as variantes relacionadas aos diferentes contextos de exibição são também fundamentais para essa atividade criativa do público. (FREIRE, 2006, p. 35)

A passagem de Freire aponta dois problemas chaves quando pensamos nas vanguardas artísticas dos anos sessenta. Por um lado a questão do espectador/observador e sua autonomia dentro desse processo relacional de criação na arte conceitual, que é de extrema importância para este trabalho mas que será discutido apenas mais a frente. A outra questão, é relacionada à autoria, o que faz um objeto comum do cotidiano ser arte enquanto outros iguais a ele não são? A resposta nesse caso não é apenas a assinatura do artista, uma vez que a obra depende de um segundo sujeito, o espectador, “sem ele não há vanguarda, dado que a ela faltaria o objetivo de uma provocação renovada.” (CAUQUELIN, 2005, p. 51). Além dele, toda uma rede

de “sujeitos” ligados ao sistema da arte contribuem para a constituição da obra. A arte neste caso está no encontro de todos eles.

Percebe-se então a importância da figura do espectador na emergência das novas formas artísticas em 1960 e 1970, partindo do princípio que ele é agente fundamental para existência da arte. Para Jacques Rancière (2012), “o poder comum aos espectadores [...] é o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra.” (RANCIÈRE, 2012, p. 20). Este é o chamado espectador emancipado: não mais um sujeito passivo que apenas consome e aplaude a arte, mas sim capaz de usar sua sensibilidade para dominar as imagens e formas artísticas e construir e traduzir referências, sociais e políticas, transformando a arte em experiência e fruição.

Com alguns princípios similares porém anterior à Arte Conceitual, tem-se a Pop Arte, que também criticava o mercado da arte e a sociedade capitalista, inspirando-se na cultura popular, na propaganda e na atitude passiva da sociedade frente ao consumo da arte.

A Pop Arte surge e é reconhecida já bem no final dos anos de 1950, onde é possível identificar uma tendência temática nas produções artísticas, voltadas para o cotidiano da sociedade capitalista e da cultura visual de massa, presentes nas obras de artistas como Roy Liechtenstein e Andy Warhol. A Pop Arte trabalhou as ideias da publicidade e propaganda na sociedade capitalista investindo em projetos que se faziam das mesmas técnicas e formatos da cultura visual de massa, na maioria das vezes ironizando o consumo de produtos e de imagens da sociedade. (ARCHER, 2001, p. 6).

Se a obra de Duchamp é de difícil acesso, quase mantida secreta, a ponto de tornar opaca sua relação com a sociedade de seu tempo, fazendo com que haja necessidade de uma análise para encontrar nela os princípios gerais do

regime da comunicação, a obra de Warhol é, em compensação, tão pública, e toma emprestado de maneira tão notória as vias e os meios da publicidade mercantil, que torna também difícil a avaliação de sua contemporaneidade. (CAUQUELIN, 2005, p. 106)

Ainda pensando nas manifestações artísticas anteriores ou que se iniciaram entre o final da década de 1950 e início de 1960, o movimento da arte Minimalista também carrega significativa importância no que diz respeito a sua influência para movimentos artísticos contemporâneos posteriores e para o desenvolvimento deste trabalho de pesquisa. Dentre suas proposições, Cauquelin aponta:

apagar o conteúdo representativo, reduzir a forma visível à sua mais simples expressão, apagar o vestígio do autor, tudo isso vem diretamente da atitude duchampiana. [...] O espaço e o tempo se tornam as categorias principais, não tanto como suportes vazios e formais do trabalho, mas como sua própria substância. (Ibidem, p. 138-139)

É possível entender que os artistas ligados ao movimento minimalista dos anos 1960 tiveram importância significativa no desenvolvimento de um pensamento crítico e referente aos objetos artísticos autônomos, como é o caso do trabalho do artista Robert Morris⁴.

Informadas pelo pensamento contextual do Minimalismo, várias formas de crítica institucional e arte conceitual [...] conceberam o lugar não só em termos físicos e espaciais, mas como uma estrutura cultural definida pelas instituições da arte (KWON, 2008, p.168)

O que se desdobrou destas primeiras manifestações artísticas contemporâneas, ou o que Cauquelin define como embreantes, foi uma ampla variedade de tendências e movimentos ligados aos princípios

⁴ Destaque para seus trabalhos: *Three L-Beams* (1965-1969), *Battered Cubes* (1965-1968) e *Mirrored Cubes* (1965-1971).

antiartísticos e a crítica ao momento atual da arte na sociedade capitalista, como aponta Archer:

A investigação dos interesses comuns por trás destas duas tendências [Pop Arte e Minimalismo] proporciona um entendimento do amplo espectro da realização pós minimalista, que inclui o Conceitualismo, a Land Art, a Performance e a Body Art e os começos da Instalação. (ARCHER, 2001, p. X)

A Arte Conceitual, que surge mais tardiamente como manifestação artística e carrega fortes influências de Marcel Duchamp e da Pop Arte, tem suas raízes muito próximas à Arte Minimalista. “A Arte Conceitual problematiza justamente essa concepção de arte, seus sistemas de legitimação, e opera não com objetos ou formas, mas com ideias e conceitos.” (FREIRE, 2006, p. 8). A renúncia ao objeto artístico como forma única de apresentação da arte, da a este movimento características de transitoriedade quanto suas formas de manifestação em diferentes linguagens.

As práticas da Arte Conceitual, e neste caso são as mais diversas formas, caminhavam no caminho contrário aos processos de legitimação da arte, uma vez que buscavam exatamente a crítica a ela. Onde antes a arte era permanente, representativa, única e autônoma, na Arte Conceitual ela se torna transitória, reproduzível e contextualizada – algumas das características duchampianas.

De acordo com Freire, “as poéticas conceituais materializam, frequentemente, através da chamada desmaterialização da obra, uma crítica às instituições e sua lógica de operações excludentes.” (FREIRE, 1999, p. 30) Ademais, “trata-se da negação (que, diga-se de passagem, não se sustentou) da noção de arte como objeto a ser passivamente consumido, em outras palavras, da arte como mercadoria.” (Idem). Isto é, ainda que criticassem fortemente a institucionalização do mercado de arte, dos museus, das galerias, da produção e do consumo, a Arte Conceitual foi rapidamente institucionalizada como tal.

As múltiplas formas e suportes nos quais as práticas da Arte Conceitual aparecem vão contra o que Freire chama de “princípios da hegemonia da pintura e do papel autônomo da arte” (FREIRE, 2006 p.11). Este tipo de visão sobre a arte não se sustenta quando enfrentado pelas novas vanguardas de 1960. Dentro da modalidade de Arte Conceitual, as práticas vão das performances às esculturas e das instalações aos projetos. Para Freire, esta configuração vasta “É, sobretudo, uma crítica desafiadora ao objeto de arte tradicional.” (Ibidem, p.10). Sobre as diferentes visões do objeto artístico, Douglas Crimp aponta:

O idealismo da arte moderna, na qual o objeto artístico em si e por si mesmo era visto como tendo um significado definitivo e trans-histórico, determinava a falta de lugar do objeto, sua presença a nenhum lugar em particular, um não lugar que na realidade era o museu – o museu real e o museu enquanto uma representação do sistema institucional de circulação. (CRIMP, 2005, p. 18)

A renúncia e investigação, por parte dos artistas, do objeto artístico e suas formas de exposição, desafiaram a museologia na criação de novas práticas de comunicação e museografia⁵, assim como a especialização de todo um quadro de trabalho. Trataremos neste trabalho as exposições sempre relacionadas ao processo de comunicação dos museus, assim como aponta Desvallées e Mairesse:

a exposição faz parte da função mais geral de comunicação do museu, que compreende igualmente as políticas educativas e de publicação. A partir deste ponto de vista, a exposição aparece como uma característica fundamental do museu, na medida em que este é desenvolvido como o lugar por excelência da apreensão do sensível pela apresentação dos objetos à visão (visualização), “mostração” (o ato de

⁵ Entendemos a museografia como “toda a práxis da instituição museu, compreendendo administração, avaliação e parte do processo curatorial (aquisição, salvaguarda e comunicação).” (CURY, 2009, p. 273)

demonstrar como prova), e ostensão (como uma forma de sacralização de objetos por adoração). (2013, p. 43)

Dito isso, o trabalho curatorial especializado torna-se de extrema importância para que a fruição da obra de arte seja satisfatória. Isso se mostra até mais necessário quando falamos em museus e exposições de arte, como aponta a museóloga Maria de Lourdes Horta, em entrevista concedida à Cinara Barbosa:

A curadoria na arte, que virou um campo acadêmico, é a expressão de elaborações intelectuais por fenômeno artístico. O perigo nesse fenômeno é que muitas vezes, descola da realidade do homem comum, que entra naquele museu e não entende absolutamente nada. [...] É uma dificuldade no museu de arte, ou seja, como traduzir a elaboração intelectual acadêmica o pensamento sobre arte. [...] Isso é um fenômeno: a curadoria de arte. É um campo à parte. [...] Portanto, uma obra de arte trancada em um cofre não está funcionando. (BARBOSA, 2013, p. 139)

Juntamente a esse processo de auto-avaliação das instituições da arte e de especialização de seus profissionais, o curador começa cada vez mais a se afastar de suas muitas atribuições museológicas anteriores e se aproximar da figura de um pesquisador. Isto é, a partir de 1960 o curador aparece como um especialista em determinados assuntos, e não mais o responsável pelas atividades de conservação, pesquisa, documentação e educação. (Ibidem, p. 138).

As instituições museológicas e seus profissionais são enfrentados por uma variedade de novas tendências conceitualistas que não aceita o cubo branco como lugar único da percepção e legitimação da arte. Nas palavras de Freire: “todo o sistema da arte que inclui artistas e público, passando pelas instituições tradicionais como galerias e museus, que legitimam a produção artística, é questionado através dessas poéticas.” (FREIRE, 1999, p. 30)

Muitos artistas [...] Robert Smithson, Robert Morris, Hans Haacke [...] entre outros, realizaram obras que colocaram o contexto expositivo, físico, simbólico e antropológico em

primeiro plano em seus trabalhos. As molduras serão então substituídas pelo discurso especializado, e o espaço da galeria não será mais delimitado unicamente pelas paredes brancas, mas pelos códigos que dão acesso às obras. (CAUQUELIN, 2005, p. 25)

1.2 *Land Art* e a crítica institucional

A modalidade *Land Art* se configurou no final da década de 1960 como uma tendência artística dentro da Arte Conceitual. Também carregada de críticas ao formalismo da arte, suas formas tradicionais de exibição e a institucionalização do cubo branco, a *Land Art* buscava tomar, de acordo com Freire, “não apenas o contexto da galeria, mas todo o entorno, a natureza inteira, como objeto de apreciação estética.” (FREIRE, 2006, p 45). Isso incluía também trabalhar os elementos naturais, orgânicos e de materialidade efêmera como ferramentas para seus projetos, muitas vezes monumentais em sítios distantes quase inalcançáveis, criando projetos que, por diversas características, não se adequavam aos espaços tradicionais de exibição.

Grande parte dos projetos *Land Art* se configuram como instalações⁶, isto é, são projetos relacionais aos espaços onde são criados. Este formato de produção altera a percepção e a experiência do espectador com a arte, que neste caso está presente no lugar onde a obra (intervenção), espaço, tempo e espectador se relacionam, o chamado lugar *in situ*⁷. Aqui, a eternização do tempo como manifestação do cubo branco não cabe.

Levando em consideração as proposições da *Land Art* quanto à utilização de elementos orgânicos e efêmeros, podemos pensar que a efemeridade, como algo breve, findável e finito não é uma característica clara em todas os projetos *Land Art*, pois muitas vezes percebermos uma constância de longa

⁶ Stéphane Huchet define instalação como um dispositivo plástico de objetos, de elementos multimídias ou não, investindo (os recursos de) um dado espaço tridimensional – muitas vezes o chão –, institucional ou não. (HUCHET, 2005, p. 65)

⁷ Daniel Buren uses the term “in situ” to describe the relationship between his work and the sites where they take place. A work in situ exists only in relation to the specific place that prompted it. (Solomon R. Guggenheim Museum, New York, New York)

data nos mesmos. Porém, se pudermos pensar a efemeridade como característica de transitoriedade, acredito ser mais fácil de remetê-la ao movimento artístico e a essas situações de mudanças, transformações e ressignificações da obra. É só tomar a ideia de instalação *in situ* que é possível entender o porquê que uma mesma obra tem características de transitoriedade quando exposta em lugar X e em lugar Y. Sobre a questão da intervenção na paisagem, Cauquelin aponta:

Colocar um rochedo no deserto de Nevada, traçar uma linha sobre quilômetros de paisagem, dispor círculos de pedra em um local afastado chamam a atenção sobre a constituição de uma cena que passaria despercebida sem essas marcas, sobre a composição de toda a cena em geral. (CAUQUELIN 2005, p. 141)

Ao tratar da *Land Art*, Cauquelin fala sobre o afastamento dos grandes projetos dos públicos, por suas impossibilidades de serem expostos em espaços institucionais, galerias e museus. Para ela, é evidente que existe um projeto visual forte, mas que este está fora do alcance de outros olhares. "A fotografia do trabalho efetuado no sítio não é, nesse caso, uma reprodução do real, mas um índice. Ela não pode ser tomada pela obra completa, em si, mas como uma simples testemunha." (CAUQUELIN, 2005, p. 143). Isto é, o registro não nos trás diversas características da obra que são essenciais para seu entendimento por completo. Outra característica presente em alguns projetos *Land Art* que evidenciam a relação entre artista, espectador, espaço e tempo como fundamentais para existência da obra são as *site-specific*.

As obras *site-specific* se caracterizam pela sua existência, e consequentemente de sua poética, relacionada a um local específico onde esse processo relacional de significados ocorre juntamente ao espectador. O *site* existe no momento em que é instalado um corpo⁸, e isto também requer uma dimensão temporal. Dessa forma, sem um espaço e um espectador a obra não pode ser entendida como tal. Sobre as *site-specific* a teórica da arte Miwon Kwon aponta:

⁸ "Chama-se corpo tudo o que se relaciona ao criador, trate-se de espírito ou matéria." (CAUQUELIN, 2008. p. 57)

O trabalho *site-specific* em sua primeira formação, então, focava no estabelecimento de uma relação inextricável, indivisível entre o trabalho e sua localização, e demandava a presença física do espectador para completar o trabalho. (KWON, 2008, p. 167)

Apesar de que muitos trabalhos conceituais ainda se identificam com esta primeira formação de trabalho *site-specific*, na *Land Art* são apresentados trabalhos que se reconhecem também na nova forma, que além das preposições da primeira, pretende:

exceder as limitações das linguagens tradicionais, como pintura e escultura, tal como seu cenário institucional; o desafio epistemológico de realocar o significado interno do objeto artístico para as contingências de seu contexto; a reestruturação radical do sujeito do antigo modelo cartesiano para um modelo fenomenológico da experiência corporal vivenciada; e o desejo autoconsciente de resistir às forças da economia capitalista de mercado, que faz circular os trabalhos de arte como mercadorias transportáveis e negociáveis. (Ibidem, 168)

Apresentadas estas duas ideias presentes nos projetos *Land Art*, notamos uma utilização do espaço expositivo como, não somente essencial à configuração da obra, mas também parte determinante e significativa da poética da obra. Crimp enaltece que “a obra fora concebida para um lugar, erguida no lugar, tornara-se parte integrante do lugar, alterara a própria natureza do lugar. Removida dali, simplesmente deixaria de existir.” (CRIMP, 2005, p. 135) Desta forma o espaço faz parte da obra ou em um processo relacional de significados ou como parte integrante de sua materialidade/plasticidade.

Para compreender os desafios das instituições museológicas com tal tipologia de linguagem é necessário discutir o conceito de musealização, uma vez que ele abrange todas as ações museológicas, desde o processo de seleção e aquisição até a exposição final (comunicação), sendo a última a prática investigada neste trabalho. De acordo com Marília Xavier Cury:

Musealizar um objeto é inseri-lo no universo dos museus, atribuindo-lhe significado(s) diverso(s). Musealizar é, também, expor esse objeto, sem esvaziá-lo de sentido, ao contrario, discutir esse sentido com o público (CURY, 2005, p.109)

Antes disso, Waldisa Rússio defende que os objetos musealizados “são testemunhos, são documentos e têm fidelidade” (RÚSSIO, 1984, p. 60) isto é, o objeto carrega consigo informações que respondem a uma memória específica, seus registros e seus ensinamentos. Ademais, Cury entende que “a musealização é valorização de objetos” (CURY, 1999, p. 50)

Refletindo sobre a possível musealização das obras *Land Art*, percebe-se a dificuldade de uma conformação entre as duas, dada a oposição do movimento a um objeto artístico (único, material e palpável) e sua existência dentro de um processo relacional entre espaço, tempo e espectador. Ainda assim, a ideia apresentada por Cury, que trabalha a noção de valorização parece atender melhor às formas da *Land Art*. Sobre esse procedimento dentro dos museus, Freire explicita:

Não por acaso, os pesquisadores encontram dificuldades para aplicar os procedimentos inerentes à lógica museológica ao investigar e expor tal produção, o que resulta no pouco conhecimento desse acervo por parte de um publico mais amplo (FREIRE, 1999, p. 32)

Logo, frente à necessidade de exposição de um “objeto” da arte para conhecimento por parte do público, os museus comumente expõe registros, documentos e outros dispositivos mediadores, o que de certa forma pode implicar na perda de parte de seu sentido, provocando, em sua exibição final, um hiato na comunicação museológica entre espectador (público) e obra (objeto).⁹

⁹ Debruçando-se sobre o assunto, Luiz Claudio da Costa levanta alguns questionamentos quanto a essa manifestação representativa do registro nas vanguardas artísticas de 1960 e 1970. São alguns deles: “pode o registro ser pensado para além da simples documentação que ele efetiva na ordem simbólica? Pode ele ultrapassar a função social de prova da existência de algo que passou e com a qual se envolveu por contato direto? Ele tem força

Esse processo da tradução¹⁰ existente na exibição de obras e projetos *Land Art* dentro de instituições museológicas requer sensibilidade de quem executa a curadoria, sendo eles museólogos, conservadores, historiadores ou arquivistas. Essa sensibilidade é necessária uma vez que existe, de acordo com Freire, uma “mistura aparentemente indissolúvel entre documento e obra.” (FREIRE, 1999, p. 30). O momento em que uma obra é traduzida por um dispositivo mediador e exibida como parte de um acervo ou coleção, ela é “fixada” num processo muitas vezes contrario à intencionalidade temporária e efêmera das obras.

Entendendo o processo curatorial como um conjunto de práticas que vai desde a formação de acervo até a comunicação do mesmo, onde ele “organiza o cotidiano em torno do objeto museológico” (CURY, 2009, p. 274), percebe-se a dificuldade de estabelecimento deste processo visto que a apresentação da *Land Art* através de suas traduções mediadoras, como fontes documentais ou até como parte poética da obra, é uma estratégia questionada por ser contraditória às proposições estéticas do movimento. Ao mesmo tempo, em caso de uma obra efêmera, passageira, findável, o registro se faz necessário para que possa haver uma revisitação ao momento por parte dos museus, nem que seja para fins de pesquisa.

Sendo assim, o hiato na comunicação museológica gerado por uma tradução de projetos de arte conceitual denuncia uma falha no fenômeno do encontro entre sujeito e objeto dentro do museu, ou seja: o fato museal. Para Waldisa Russio este fenômeno “é a relação profunda entre o homem, sujeito que conhece, e o objeto, parte da realidade à qual o homem também pertence e sobre a qual tem o poder de agir, [...] num cenário institucionalizado ou no museu” (GUARNIERI, 1990, p.7)

O referencial do objeto como algo material, palpável e perceptível pelos

para continuar a atualizar de maneira singular a potência virtual da obra, desdobrando os efeitos do ato legado a ela em outros ambientes?” (COSTA, 2009 p. 31)

¹⁰ Haroldo de Campos define o processo da tradução como: “recriação”, “transcrição”, de forma que ela não consiste em apenas transmissão da mensagem original. “Na tradução [...] o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da informação estética, não da informação meramente semântica” (CAMPOS 1977, p. 100).

sentidos, e também, que faz parte da mesma realidade sobre a qual o homem pode agir, como o que é apresentado por Guarnieri não cabe dentro do fenômeno de comunicação museológica frente à *Land Art* e outras linguagens contemporâneas¹¹. Freire fundamenta a passagem expondo que:

Aplicar a lógica do objeto autônomo a uma instalação é a causa de graves erros cometidos por parte das instituições. Parece obvio que não se deve considerar elementos isolados de uma instalação como equivalente a totalidade nem lhes atribuir autonomia; tomar uma parte isolada de uma instalação pela totalidade é trair o princípio fundamental de uma poética em que se aplica de maneira exemplar o princípio norteador da Gestalt: “o todo é mais do que a soma das partes” (FREIRE, 2006, p. 46)

Por outro lado, a musealização de projetos *in situ*, como meio de valorização e institucionalização de obras *site-specific*, tem o poder de colocar tais projetos dentro de um cenário institucionalizado, permitindo que, então, o encontro – fato museal, ocorra externamente às paredes do museu.

¹¹ É necessário ressaltar também a existência de outras correntes na museologia que entendem o museu como um fenômeno que acompanha as mudanças sociais. Autores como Tereza Scheiner e Bruno Brulon tem se debruçado a pesquisas nessa corrente e entendem que a própria arte, como um fenômeno social, tem contribuído para pensarmos em novas formas e práticas museológicas que se estendam para fora das paredes dos museus.

CAPÍTULO 2 – EXBIÇÃO NO CAMPO EXPANDIDO

Os projetos em *Land Art* aparecem em diferentes formatos e proposições de apresentação. Mesmo que com similaridades de materiais e relações com as paisagens, cada projeto lida e transforma esse espaço de maneira diferente. Brian Wallis e Jeffrey Kastner (1998), em publicação dedicada exclusivamente ao movimento da *Land Art* trabalham a separação destes projetos em cinco categorias ¹²: projetos de Integração, Interrupção, *Involvement*, Implementação e Imaginação. Muitos artistas caminham por essas categorias de acordo com o amadurecimento de seus trabalhos, enquanto outros insistem em uma modalidade única, moldando características únicas em sua produção.

As diversas linguagens e formas de apresentação assumem uma postura frente as instituições da arte que delineia um problema de curadoria, exibição e colecionamento, logo, desafiando os sistemas da arte, a museologia e seus profissionais. Como foi apresentado, a *Land Art* é pensada, assim como todas as outras estéticas contemporâneas, para exibição – mas não necessariamente para exposição institucional. Poinot alerta que “se o lugar onde é vista uma obra é seu enquadramento, escapa todavia sistematicamente ao observador que admite o postulado do museu como não lugar, pois o museu é a parte subentendida, a parte pressuposta da obra.” (POINOT, 2012, p. 156)

Ainda, ao comentar a obra de Walter Benjamin, *A Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, Poinot sintetiza como:

“a fotografia e o cinema, com o desenvolvimento de seu valor de exposição, de sua capacidade para se colocar onde se encontra o espectador, se opõe à obra autêntica, cuja aura é devido ao ritual que organiza e limita sua própria exposição.” (Ibidem, p. 158).

Logo, as formas de exibição da obra *site-specific*, como serão apresentadas abaixo, dentro de museus funcionam nesta dimensão apresentada do “não-

¹² Integration, Interruption, Involvement, Implementation e Imagining. (WALLIS & KASTNER, 1998)

lugar”. Isto é, quando projetos como este adentram o museu, os mesmos são relativizados uma vez que enfrentados pelo discurso institucional e curatorial, como seguem os exemplos abaixo.

Primeiramente, os projetos de Integração se caracterizam pela manipulação da paisagem e deslocamento dos elementos naturais que ali estão presentes, trabalhando a relação de intervenção humana em um site natural, muitas vezes em escalas monumentais. Esta forma de apresentação aparece nos primeiros projetos da *Land Art*, que durante os anos 1960 buscava a ressignificação da paisagem através da criação de marcas humanas. (WALLIS & KASTNER, 1998 p. 46).

Um dos grandes exemplos de trabalhos de Integração é o *Spiral Jetty* (1970), uma obra ícone quando falamos em *Land Art*, do artista estadunidense Robert Smithson, um dos primeiros a engajar-se na produção de trabalhos *Land Art*, juntamente com Robert Morris, Michael Heizer e Walter de Maria. De acordo com Wallis e Kastner, todos eles compartilhavam da convicção que tais projetos possuíam um espaço no mundo fora das instituições, suscetíveis às variáveis e orgânicas locações (Ibidem, p. 13)

Um enorme caracol de terra e pedras construído sobre o Great Salt Lake, em Utah, Estados Unidos. *Spiral Jetty* é uma obra monumental idealizada por Smithson, que escolheu o site devido a coloração avermelhada do lago, causada pela presença de certas algas. A obra atualmente é gerida pela *Dia Art Foundation*¹³, uma fundação que tem como missão apoiar artistas que, de acordo com eles, tem o potencial de mudar a forma como se pensa a arte hoje em dia.

¹³ Fundada em Nova York em 1974 por Philippa de Menil, Heiner Friedrich, e Helen Winkler com o objetivo de ajudar artistas a alcançar projetos visionários que não podem ser realizados sozinhos por questões de magnitude e locação. Atualmente a fundação comporta diversos sites que incluem obras icônicas permanentes, obras site-specific e instalações, na Alemanha ou Estados Unidos, e também é responsável pelo desenvolvimento de programações educativas para o público. A missão da instituição é identificar, promover e apresentar os artistas que têm o potencial de mudar a maneira como pensamos sobre a arte no mundo; fornecer suporte a longo prazo para criação dos projetos; honrar a visão dos artistas através da manutenção dos projetos. Fazem parte da coleção do *Dia Art Foundation* obras ícones dos artistas Walter de Maria, Robert Smithson, Joseph Beuys, dentre outros. (tradução livre do site <http://www.diaart.org>)



Fig. 1: Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970. Coleção: *Dia Art Foundation*, Nova York. Crédito da foto: Gianfranco Gorgoni



Fig. 2: Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970. Coleção: *Dia Art Foundation*, Nova York. Crédito da foto: George Steinmetz

Se compararmos outros projetos¹⁴ de Smithson, este também faz referências às leis da entropia, estando sujeito a alterações pelo ambiente onde foi construído. O trabalho é testemunho de uma luta por dominância entre homem e natureza: o homem que é capaz de interferir na paisagem do lago,

¹⁴ Destaque para *Broken Circle* (1971), *Amarillo Ramp* (1973) e *Spiral Hill* (1971)

criando novas rotas de escape para água, mudando cursos de correnteza e vento e etc. Mas também a natureza que quando em níveis altos de água consegue afogar o espiral para que ele deixe de aparecer.

O projeto construído em 1970 é considerado a obra-prima de Smithson, que morreu três anos após em um acidente de avião. Desde 1999 o espiral encontra-se em processo de perda de sua corpulência devido às ações naturais do Great Salt Lake. De acordo com Michael Govan, diretor da *Dia Art Foundation*, o projeto *Spiral Jetty* não é mais tão dramático como quando foi construído, ele hoje está afundando em um mar de sal. Sobre a experiência do espectador com *Spiral Jetty*, o artista Richard Serra afirma que "quando se vê a obra, nota-se que ela não tem de jeito nenhum essa característica puramente gráfica; se você a considerar assim, estará negando a experiência temporal, que é o conteúdo real da obra." (SERRA apud CAUQUELIN, 2005, p. 142).

Atualmente é interesse da *Dia Art Foundation* de manter o projeto vivo para que as futuras gerações possam usufruir. Foi pensado em adicionar mais pedras ao caminho ou em dissolver parte do sal que cristalizou em volta, porém, ainda existem muitas preocupações quanto ao processo de interferência numa obra de poética *Land Art*. Basicamente por não saber-se a intencionalidade do artista frente a obra e também por iniciar um processo que transforma a poética de efemeridade da obra. (HOGAN, 2008, p. 28).

A obra de Smithson também levou destaque importante na exposição *Ends of the Earth: Land art to 1974*, com uma galeria dedicada única e exclusivamente para exibição de suas proposições. A *Spiral Jetty* possui três formas de manifestação artística, sendo a mais conhecida a grande escultura em caracol no Great Salt Lake, Utah, além de um ensaio escrito pelo artista e um filme de 35 minutos sobre a obra. (KAISER & KWON, 2012, p. 237)

Na galeria dedicada à *Spiral Jetty*, foram expostos além de projetos, desenhos, mapas e fotografias, o filme, realizado em 1970 e o ensaio escrito pelo artista sobre a obra. Para Smithson, as três formas correspondem

igualmente como materialidades da obra, porém a escultura se configura na ocupação de um site enquanto o filme e o ensaio seriam os não-sites dessa obra (Idem). Já estas duas ultimas se configuram como outra forma de apresentação de projetos em *Land Art*. Essa obra exemplifica a ideia apresentada por Freire anteriormente, de que existe uma mistura indissolúvel entre obra de arte e documento.

Os projetos caracterizados pela Interrupção consistem naqueles que transformam um ambiente transportando estruturas, máquinas, tecnologias e objetos que não fazem parte do mesmo. Essa modalidade trabalha com apresentação de estruturas materiais manufaturadas e objetos do dia-a-dia em paisagens naturais, transformando sua paisagem e suas funções. (WALLIS & KASTNER, 1998, p. 72). Também é possível que a interrupção ocorra de maneira inversa, trazendo objetos orgânicos, sujos e aleatórios da natureza para dentro de ambientes urbanos ou até museus e galerias - “cubo branco”.

Falando em cubo branco, a obra *The New York Earth Room* (1977), do artista Walter de Maria, outro um ícone da *Land Art*, se encontra instalada, ou configurada, em um loft no bairro SoHo de Nova York. Ela é na verdade a terceira experiência do artista com o *Earth Room*¹⁵. O projeto consiste em um apartamento de 335 metros quadrados que abriga uma quantidade de 197 metros cúbicos de terra em uma profundidade de 56 centímetros, onde a única coisa que separa o observador da obra é um vidro de 60 centímetros de altura, possibilitando o visitante a visualização completa da espessura da escultura. Esta obra, assim como a percorrida acima, é também mantida pela *Dia Art Foundation*.

¹⁵ As duas anteriores foram realizadas na Alemanha em Munique, em 1968 e em Darmstadt no Hessisches Landesmuseum, em 1974¹⁵. Todavia nenhuma dessas duas perduraram como a de Nova Iorque, que recebe visitação do público desde 1980 e é considerada como uma "long-term installation" (tradução livre do site <http://www.diaart.org>)



Fig. 3/Fig. 4: Montagem da obra *The New York Earth Room*, 1977. Coleção: *Dia Art Foundation*, Nova York. Crédito da foto: Blog Marcel Kren

A obra de Walter De Maria assume um caráter político que questiona o formalismo da arte tanto nas formas de exposição como nas regras de consumo. É uma obra que discute a efemeridade sem necessariamente se identificar e se reconhecer nela. Assim como também responde às questões de Interrupção, uma vez que esta é, na verdade, o deslocamento de elementos naturais, orgânicos e efêmeros para dentro de um local institucionalizado específico, *in situ*.



Fig. 5: Walter de Maria, *The New York Earth Room*, 1977. Coleção: *Dia Art Foundation*, Nova York. Fonte: site *Dia Art Foundation*

O *New York Earth Room* é uma obra multissensorial. Primeiramente por ser um espaço de forte contraste com o cenário que se encontra do lado de fora do prédio, onde os barulhos urbanos e o alvoroço da cidade que nunca dorme se tornam irrelevantes ao passo que se adentram ao sereno e arrebatador silêncio da escultura. A obra também transcende o sentido olfativo e a termocépção, uma vez que, devido aos próprios procedimentos padrões de conservação e manutenção da obra o ambiente adquire uma umidade e um cheiro característico de terra molhada. Isso nos remete mais uma vez à questão do espaço e tempo de uma obra, onde a mesma não é somente sua materialidade mas também todos os sentidos e problemáticas que ela suscita. (POWERS, 2009).

Encontramos também projetos de Interrupção que trabalham a instalação de figuras do meio urbano em paisagens naturais, como é o caso do ousado projeto de Christo e Jeanne-Claude, *The Umbrellas* (1984-1991). Instalados simultaneamente na província de Ibaraki, no Japão, e no sul da Califórnia,

nos Estados Unidos, os mais de três mil guarda-sóis foram projetados nas cores azul, para a paisagem japonesa, e amarelo, para a árida Califórnia, e dispostos sobre suas locações.



Fig. 6: Christo e Jeanne-Claude, *The Umbrellas*, Japão – EUA. 1984-1991. Crédito da foto: Wolfgang Volz



Fig. 7: Christo e Jeanne-Claude, *The Umbrellas*, Japão – EUA. 1984-1991. Crédito da foto: Wolfgang Volz

A montagem contou com a ajuda de 1.880 trabalhadores que começaram a abrir os guarda-sóis simultaneamente nas duas locações com um oceano

pacífico de distância, a montagem levou em torno de vinte dias. Para realização deste projeto os artistas tiveram que contar com autorizações de diversos fazendeiros de arroz dos campos japoneses, e outras diversas burocracias que atrasaram o projeto que começou a ser idealizado em 1984 porém só pode ser executado em 1991. (WALLIS & KASTNER, 1998, p. 84)

O trabalho delineava, ressaltava e decorada a paisagem, chamando atenção para suas montanhas e canyons sinuosos, no caso da Califórnia, ou para a vegetação e os campos de arroz, no Japão. Christo afirma que ter realizado o projeto Umbrellas foi como construir milhões de casas nos vales da Califórnia e nos vales do Japão, pois “um guarda-sol é um teto, uma casa sem paredes.” (MANTEGNA, s.d.) O cancelamento do projeto se deu a uma fatalidade com um dos guarda-sóis que voou e terminou por matar um civil. Christo tentou dar ao acontecimento uma explicação filosófica, falando sobre todas as ações da natureza as quais estamos suscetíveis.

[...] O mundo real envolve tudo: riscos, perigos, beleza, energia, e tudo isso se encontra no mundo. Este projeto demonstra que tudo é possível porque faz parte da realidade... O trabalho foi criado para gerar confronto com a natureza e tudo mais que ela nos trás.. (GRIMES, 1991 - tradução nossa)¹⁶

A ideia do projeto aparece como uma questão fundamental para o entendimento da *Land Art* e para as linguagens de instalação na arte contemporânea. Freire destaca: “A dimensão projetual é bastante significativa na produção artística contemporânea. O projeto é índice de uma obra ausente e ocupa um lugar híbrido, intermediário entre a obra de arte e sua documentação ou entre a ideia e sua realização.” (FREIRE, 2006, p. 38)

Projetos, mesmo que temporários, interveem na paisagem, de forma que, ao mesmo tempo em que as transformam, fundam novos espaços. A ideia de que, após terminado o projeto de Interrupção e retirado da paisagem tudo

¹⁶ “... the real world involves everything: risk, danger, beauty, energy, all we meet with in the real world. This project demonstrated that everything is possible, because it is part of reality... The work was designed to generate a confrontation with nature and everything that nature brings” (GRIMES, 1991)

aquilo que ali não pertencia, a paisagem voltaria a seu estado natural parece um pouco idealizada. Para Cauquelin:

A *land art* reforça a ocupação de um território vazio, sem função específica, que a obra então faz existir como local marcado, dotado de um coeficiente de arte e que, sem tal ação, permaneceria desabitado. (CAUQUELIN, 2005, p. 143)

As paisagens carregam as marcas de projetos não somente nos registros mas na experiência e memória do espectador, e neste caso específico carrega a memória trágica relacionada ao fim do projeto. O próprio ato de pensar a paisagem após um projeto é retomar o passado, com as intervenções, como um estado natural. Por outro lado, um espectador que só reconhece a passagem através dos registros de tal projeto, passaria pela paisagem sem os guarda-sóis despercebido, e aquele lugar não seria percebido e nem ativaria as mesmas memórias passadas.

Outro projeto de Christo e Jeanne-Claude que evidencia essa experiência de memória com a paisagem é o *Valley Curtain* (1972), uma instalação suspensa em tecido de nylon laranja, formando uma cortina sobre o vale de Rifle, em Colorado, nos Estados Unidos. A obra não durou mais de dois dias, pois em menos de trinta horas um vento forte comprometeu sua estrutura, fazendo necessária a sua retirada. Os registros desse projeto, fotografias, pré-projetos, instruções de montagem etc. foram reproduzidos no mundo das artes em exaustão, de forma que muitas pessoas reconhecem a paisagem com a cortina como seu estado natural, e talvez não a reconheceriam sem a mesma.



Fig. 8: Christo e Jeanne-Claude, Valley Curtain, 1970-1972. Rifle, Colorado EUA
Crédito: Wolfgang Volz

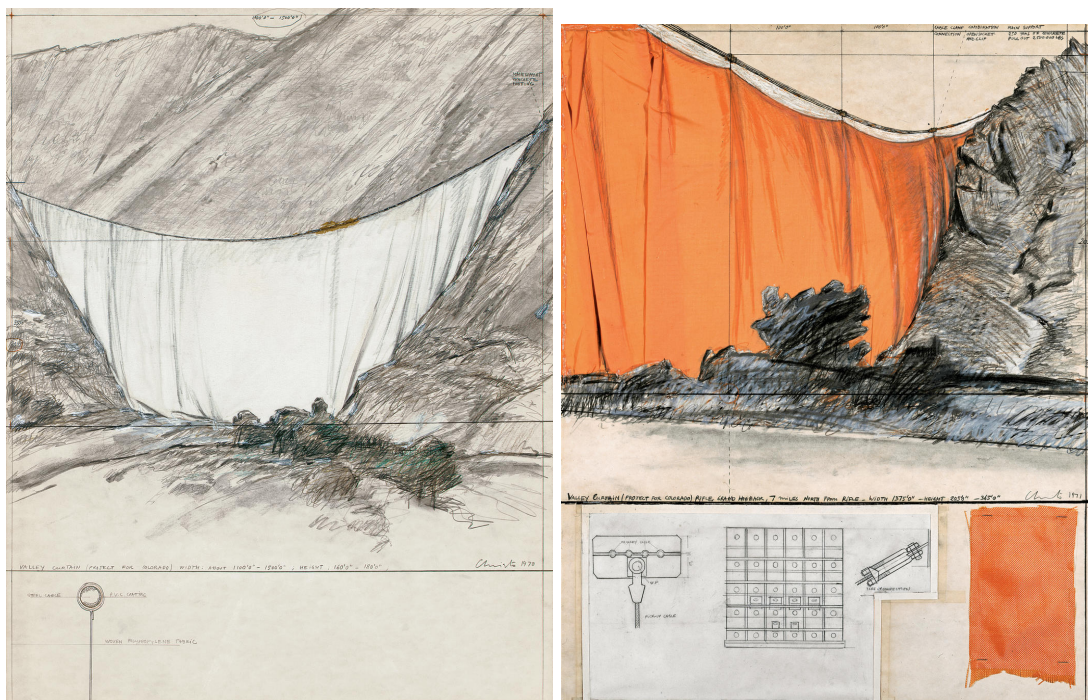


Fig. 9 / Fig 10: Christo e Jeanne-Claude, Valley Curtain, 1970-1972 (projeto colagem).
Rifle, Colorado EUA Fonte: site do artista

Distanciando de objetos materiais e manufaturados, os projetos *Involvement* são aqueles que resultam das ações e reações da natureza contra um corpo humano, neste caso o corpo do artista. São comuns aos projetos ações performáticas que remetam a rituais simbólicos da relação entre o homem e a natureza, também preservando a ideia de deixar marcas da passagem de um corpo pela paisagem anteriormente natural. (WALLIS & KASTNER, 1998, p. 114). Nesta modalidade são apresentados também trabalhos em forma de documentos fotográficos, mapas e registros de caminhadas de contemplação.

O artista britânico Richard Long caminhou para trás e para frente sobre a mesma linha em um campo em Somerset, na Inglaterra, para obter *A Line Made by Walking* (1967). O ato de caminhar e seus desdobramentos é uma prática presente em grande parte dos projetos de Long, que utiliza do seu corpo como ferramenta para “desenhar” na paisagem suas marcas, que na maioria das vezes são efêmeras e duram o tempo da natureza de apagar essas marcas.

Os trabalhos de Long são muitas vezes exibidas em formas de fotografias e vídeos, que mostram a ação do artista na paisagem e seu resultado após sua ação performática. A ação de caminhar traz o espaço e tempo para o trabalho mesmo que este seja somente observado em uma estética fotográfica. (ROELSTRAETE, 2010) Percebemos o espaço na distância caminhada e o tempo na marca no chão, o que demonstra como as anteriores caminhadas de contemplação já podem ser consideradas por si só, uma obra *Land Art*.

Dentre muitas caminhadas, algumas Long preferiu por não registra-las em fotos, mas em forma de desenhos em mapas e em pequenos textos que descreviam os acontecimentos de suas andanças. Para Kastner e Wallis a apresentação de um mapa com a rota que foi percorrida por Long como único mediador da obra é uma forma de destacar como é absurdo o processo de tradução de uma experiência que é tomada ao ar livre e transformada em um formato bidimensional. (WALLIS & KASTNER, 1998, p. 126)



Fig. 11: Richard Long, *A Line made by Walking*. 1967.
Crédito da foto: Richard Long

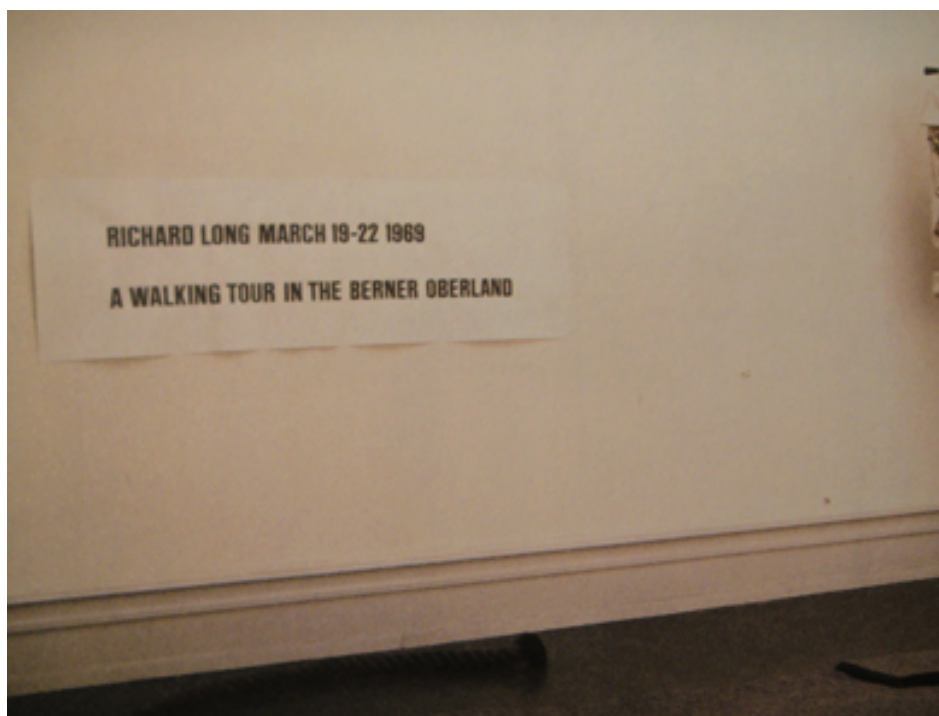


Fig. 12: Richard Long, *A walking tour in the Berner Oberland*. 1969. Pôster
50 x 250 cm. Fonte: Catálogo *Ends of the Earth*, 2012

As duas imagens representam formas de apresentação (uma fotografia e um pôster) das obras de Richard Long, e mesmo que pensadas por ele, devem ser vistas como traduções. Sobre o registro bidimensional dessas caminhas, Archer questiona se: “a fotografia [...] é uma obra em si mesma, ou é lá, em algum lugar dos Andes, que está a obra real de Long da qual nós, na galeria, vemos apenas a evidência documental?” (2001, p. 94). A apresentação da fotografia como mediador poético destes projetos tem sido uma questão vista de diferentes formas a depender de quem trata o acervo, as vezes uma solução para os museus e outras um problema poético para os artistas.

O diário de viagem atesta o passeio, o encaminhamento. Balizas, marcos indicam o percurso: o espaço se constrói proporcionalmente à obra. O espaço não preexiste ao uso que se faz dele; é, ao contrario, o uso que define o lugar como lugar, que tira o espaço de sua materialidade ‘natural’ para artificializá-lo, ou seja, habitá-lo. (CAUQUELIN, 2005, p. 142)

Outro formato de apresentação que evidencia uma relação entre corpo e natureza são os projetos de Implementação, que abordam a relação política do homem com a natureza, suas formas de exploração, desperdício e destruição. Esta modalidade de projeto investiga o ambiente e os ecossistemas dentro de uma cadeia sócio política, criticando como usamos a natureza como uma tela em branco, com recursos infinitos e infindáveis. Qual é o impacto do sistema político para o meio ambiente? O desenvolvimento das indústrias, a agricultura extensiva, a poluição global e a alienação social são temas criticados por estes projetos. (WALLIS & KASTNER, 1998, p. 136)

Exibida em *Earth Art* (1969) dentro da galeria do Andrew Dickson White Museum, a obra *Grass Grows* do artista Hans Haacke foi uma recriação¹⁷ da primeira versão sua obra onde o artista propunha fazer crescer grama dentro de um espaço não propício a esse desenvolvimento. Haacke buscava no projeto apresentar os sistemas biológicos da natureza, suas características

¹⁷ Realizada em 1966 na Howard Wise Gallery, Whashington DC.

de alteração, renovação e apodrecimento, como forma de estudar agentes sociais que afetam os ecossistemas e o meio ambiente.

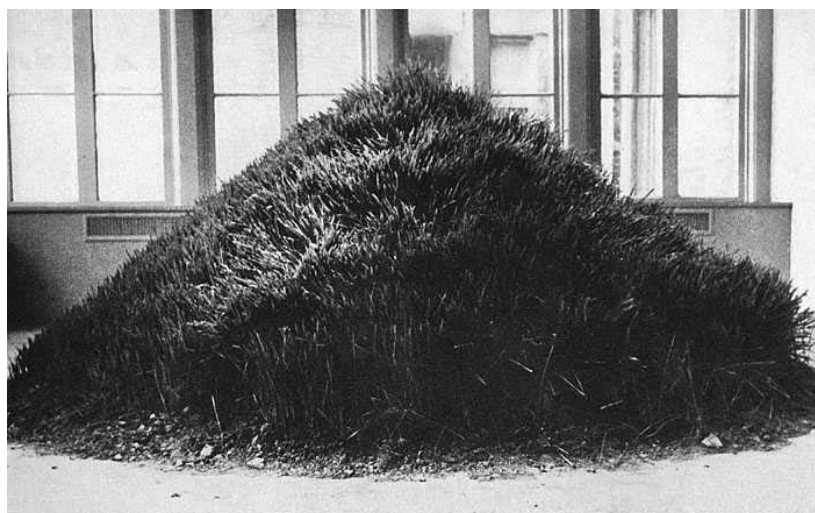


Fig. 13: Hans Haacke, *Grass Grows*, 1969. Exposição *Earth Art*, Ithaca, NY. Fonte: Catálogo *Earth Art*, 1969



Fig. 14: Hans Haacke, *Grass Grows*, 1969. Exposição *Earth Art*, Ithaca, NY. Fonte: Catálogo *Ends of the Earth*, 2012

Freire destaca que o artista Hans Haacke “tem se concentrado no ataque aos mecanismos inerentes ao sistema da arte e suas instituições (leia-se aqui, museus e galerias), que expõem a mesmo tempo que criam valores simbólicos e econômicos.” (FREIRE, 1999, p. 51)

Trabalhos que tratavam da interdependência destes sistemas biológicos foram recorrentes também em alguns trabalhos de Joseph Beuys, como por exemplo sua obra *7.000 Oaks* (1982), um projeto de plantar sete mil pés de Carvalho Silvestre para abertura da exposição *Documenta 7* que demorou cinco anos para ser concluído – após a morte do próprio Beuys, mas que ficou marcado como ação para renovação de um projeto urbano que abarcasse a natureza. (WALLIS & KASTNER, 1998, p. 164)



Fig. 15: Joseph Beuys, *7.000 Oaks*, 1982. Fonte: site Documenta 7



Fig. 16: Joseph Beuys, *7.000 Oaks*, 1982.
Fonte: site Documenta 7

Por último os projetos de Imaginação se distanciam um pouco das outras modalidades por sua abordagem mais conceitual do que física sobre as paisagens naturais. Estes trabalhos são caracterizados por evocar iconografias passadas, que remetem a simbolismos culturais de antigas civilizações. Seria como construir uma narrativa histórica e simbólica do passado sobre a paisagem, discutindo assim, a mortalidade, a passagem de tempo e a sociedade contemporânea. (WALLIS & KASTNER, 1998, p. 174)

John Baldessari cria o *The Califórnia Map Project*, uma proposta de escrever o nome Califórnia nos locais correspondentes às coordenadas de cada letra, que forma o nome Califórnia, no mapa. Isto é, viajar a Califórnia buscando o local de reprodução da letra C no mapa e projetar - em qualquer dimensão ou utilizando qualquer material presente no local esta letra no chão. Depois repetir o processo até o final.

O trabalho de Baldessari trata a própria paisagem e a terra como um mapa, um suporte para desenho, e pretendia marcar o maior numero de símbolos possíveis do mapa em seus locais exatos na terra, tornando o mundo um grande mapa, impondo uma linguagem a natureza e vice-versa (WALLIS & KASTNER, 1998, p. 178).



Fig. 17: John Baldessari, *The California Map Project*, 1969. Fotografia 20x25cm. Fonte: Catálogo *Ends of the Earth*, 2012

Dentre as modalidades apresentadas, muitos projetos se identificam em mais de um formato de conformação, o que não os descaracteriza de forma alguma. Na verdade, só evidencia que, apesar de projetos visuais distintos, os artistas possuíam preocupações similares quanto às proposições da *Land Art* no cenário de emergência do movimento e na atualidade da arte contemporânea. A expressão e exibição – *in situ* e no museu - de cada obra oscila entre sua essência como obra de arte e documento.

No caso das obras de De Maria e Haacke, sua apresentação não é realizada por mediadores uma vez que sua materialidade é feita para o espaço expositivo. Ainda assim, projetos como esses só são ativados e musealizados enquanto em exibição, logo, apesar de não possuírem

dispositivos de tradução poética para exibição, o registro dessas obras se faz necessário para uso de uma memória institucional, num arquivo do museu.

Por outro lado, em alguns casos, o registro, e nesse caso poético, é a forma final de apresentação de muitos trabalhos, principalmente os que trabalham a intervenção do artista na paisagem, como foram apresentados os trabalhos de Baldessari e Long, ou aqueles que trabalham projetos efêmeros ou intervenções de curta duração, como são as obras de Christo.

Os registros nos casos citados acima, podendo ser fotografias, mapas, instruções de montagem, desenho etc. funcionam como testemunho único e objeto da obra, inclusive mercadológico, mas ainda assim, quando expostos deverão ser entendidos como partes do processo, traduções da obra. “A fotografia tem papel central de testemunho, tornando projetos realizados em lugares longínquos acessíveis ao público.” (FREIRE, 1999, p. 95).

As formas de exposição das obras e/ou projetos *Land Art* devem depender não somente de seu gênero e linguagem mas também da proposta do artista. Isto é, o entendimento da intencionalidade do artista frente a obra auxilia na criação do discurso expositivo e curatorial. Para isso, torna-se importante o encontro entre artistas e museólogos visto que “a consulta direta aos artistas, privilégio da arte contemporânea, é primordial para esclarecer essa intenção original que será elemento norteador na hora de se deslocar, remontar [traduzir] e restaurar seus trabalhos.” (FREIRE, 2006, p. 47)

CAPÍTULO 3 - *EARTH ART* (1969): PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS

O cenário artístico de 1960 que transformou as estruturas dos sistemas da arte contou com diversas exposições-manifesto que se tornaram grandes referências no estabelecimento de muitos movimentos artísticos contemporâneos. No caso específico das práticas conceitualistas que desencadearam no movimento artístico da *Land Art*, duas exposições foram de seminal importância.

Primeiramente a exposição *Earthworks* (1968) realizada na Virgínia Dwan Gallery em Nova York, que reuniu grandes nomes da *Land Art* estadunidense como Robert Smithson, Michael Heizer, Walter de Maria e Robert Morris. Virgínia Dwan além de galerista e colecionadora foi patrona e financiou diversos artistas na realização de seus projetos de *Land Art*, a exemplo de *Spirall Jetty* de Smithson e *Double Negative* de Heizer. Após o fechamento de sua galeria em Nova York, Dwan manteve algumas obras em sua coleção privada e doou outra parte para outras instituições e museus (KAISER & KWON, 2012, p. 7).

O segundo caso, e o qual pretendo adentrar mais especificamente neste trabalho, foi a exposição *Earth Art* (1969) com coordenação do também artista Willoughby Sharp, realizada no Andrew White Dickson Museum e suas extensões no campus da Universidade de Cornell. A exposição trouxe a oportunidade para artistas de criarem suas obras *in situ*, modificando os espaços da galeria, do campus universitário e outras paisagens na cidade de Ithaca.

Willoughby Sharp, organizador da exposição e também artista da *Land Art*, foi internacionalmente reconhecido por seus trabalhos e colaborações com Joseph Beuys, participação na exposição *Information* (1970), trabalhos em vídeo-art e curadorias independentes¹⁸, incluindo *Air Art* em 1968. Sharp

¹⁸ Apesar de atualmente ser reconhecido como curador, com mais de vinte exposições desde 1964, Sharp é tratado no catálogo de *Earth Art* (1969) como um coordenador/organizador, uma vez que a figura de um “curador” estava ainda sendo amadurecida também nos anos de 1960.

ficou conhecido por seus trabalhos de vídeo-art, que incluíam vídeo-performances e videoinstalações, e que hoje fazem parte de acervos de arte contemporânea no mundo todo, como é o caso de *Earth* (1968) e *Place & Process* (1969)¹⁹. Sharp foi o idealizador, reconhecido posteriormente como curador, da exposição *Earth Art* em 1969, um projeto complexo que envolvia não só uma curadoria de artistas mas também um complexo projeto de exibição e documentação.

Apesar de que pouco esteja registrado sobre a história da exposição *Earth Art* em 1969, ela aparece em diversos trabalhos dedicados a *Land Art* como uma das exposições referenciais para os anos de 1960, para a arte conceitual e inclusive responsável pelo estabelecimento do termo *Earth Art* para o que seria futuramente este movimento artístico.

Os poucos documentos existentes que expõe a história da exposição, e que serão usados como referência no decorrer deste capítulo, são algumas passagens da primeira edição da Revista *Avalanche* (1970), editada por Willoughby Sharp e Liza Béar concomitantemente ao acontecimento e abertura da exposição e o catálogo da exposição, tardiamente publicado pela Universidade de Cornell²⁰. Além destes documentos, sabe-se da existência de um filme mudo feito por Marilyn Rivchin durante a montagem da exposição, porém por questões de acervamento e autorização de imagem este não será utilizado neste trabalho.²¹

Lançado em 1970, um ano após o termino da exposição, o catálogo de *Earth Art* (1969) é uma obra documental que não somente registra todo o processo de concepção e criação da mesma, como também problematiza diversas questões sobre o momento que viviam as práticas da *Land Art* e suas expectativas para o futuro.

¹⁹ Fazem parte das coleções do Museum of Fine Art, Boston e Museum of Modern Art (MoMA) New York, respectivamente.

²⁰ Editado tardiamente devido ao fato de muitos artistas terem terminado suas obras próximos ao dia de abertura da exposição, o catálogo tem ensaios do diretor do museu, Tomas W. Leavitt, e do organizador Willoghby Sharp.

²¹ O filme chamado "Filming Earth Art" encontra-se no arquivo do atual Johnson Museum of Art e tem seus direitos de exibição a viúva de Willoughby Sharp, Pamela Seymour Sharp.

Apesar de que naquela época ainda não se podia falar de um movimento artístico consolidado, os artistas, em seus cuidados no tratamento de materiais primários e uso para criações que desafiavam as percepção sensoriais e intelectuais, começaram a criar um gênero artístico que continha profundas implicações para o futuro da arte e dos museus de arte (*Earth Art*, 1970, p.12 - tradução nossa)²².

Willoughby Sharp relata que a exposição *Earth Art* fazia parte de um projeto seriado de exposições, onde ele buscou a concepção de quatro delas, dedicadas aos quatro elementos naturais: ar, terra, fogo e água. Em 1968 havia realizado a exposição *Air Art* que se instalou em diversas cidades dos Estados Unidos. Thomas W. Leavitt, diretor do Andrew Dickson White Museum of Art²³ chegou a expressar interesse em levar *Air Art* para a Universidade de Cornell, porém devido a um choque de datas não foi possível. (*Earth Art*, 1969, p. 20)

Ainda assim, interessado no trabalho de Sharp, Thomas Leavitt o convidou para realizar a exposição *Earth Art* durante os meses de Fevereiro e Março nas dependências do Andrew Dickson White Museum of Art. Para Sharp, encontrar um lugar adequado para realização deste projeto era uma tarefa problemática, uma vez que se pretendia uma exposição de obras de projetadas e construídas *in situ*, porém, o campus da Universidade de Cornell possuía formações geográficas e geológicas singulares e acabou por se tornar o lugar ideal para receber tais criações. (Idem)

Para realização do projeto foram convidados onze artistas que trabalhavam com produções e projetos em *Land Art*, muitos inclusive amigos próximos de Sharp, para criarem obras *in situ* pelo campus da Universidade. Participaram da exposição os artistas: Jan Dibbets, Hans Haacke, Neil Jenney, Richard Long, Dennis Oppenheim, Michael Heizer, Gunther Uecker e Robert Smithson; Walter de Maria também participou da exposição mas teve suas

²² "It became clear that an earth art movement could not be spoken of as such, but that the artists, in their concern for elemental material and its use to sharpen sensory and intellectual perception, had begun to create an art form that contained profound implications for the future of art and of art museums." (*Earth Art*, 1970, p.12)

obras censuradas antes da abertura da exposição.²⁴



Fig. 18: Walter de Maria, *Dirty Room "Good Fuck"*, *Earth Art* 1969. [De alguma forma, Susan Klein e Amy Varanty sentem que seus pais poderiam ter criado esta obra.] Fonte: Catálogo *Ends of the Earth*, 2012

²⁴ Ao convidar os artistas para participarem da exposição, Sharp afirma ter recebido de De Maria um projeto de instalação musical que foi primeiramente rejeitado pelo próprio colega e organizador da exposição, uma vez que para ele todos os artistas deveria pautar suas criações na utilização da terra. Em seguinte, De Maria propôs realizar um *Dirt Room* (projeto que já havia realizado anteriormente) mas teve este projeto também censurado ao optar por escrever a frase "Good Fuck" [Boa Foda]. Tom Leavitt optou por fechar a galeria onde encontrava-se a obra de De Maria por entender que o espaço da universidade receberia crianças e outros diretores e que o projeto poderia ser ofensivo aos visitantes. (KAISER & KWON, 2012, p. 39)

David Medalla e Robert Morris também tiveram suas obras expostas porém, por não conseguirem voar para Ithaca devido a problemas meteorológicos, enviaram instruções para montagem de suas obras por telefone. Nota-se que todos os onze artistas que foram convidados são homens e dentre sua grande maioria estadunidense, inclusive a exposição contou com a presença dos trio pioneiro da *Land Art* nos Estados Unidos: Smithson, de Maria e Heizer.

A montagem da exposição se deu de forma conjunta com estudantes da Universidade de Cornell que atuaram junto aos artistas para assistência e montagem dos trabalhos. Apesar do entusiasmo de Thomas W. Leavitt com o projeto de Sharp, ele afirma em nota na introdução do catálogo que o museu não estava preparado para receber tal evento devido à sua inexperiência com as ações de tal modalidade de criação *in situ*, mas que graças ao esforço dos artistas e cooperação dos estudantes a exposição foi frutífera.²⁵ Não somente houve uma interação de construção conjunta entre artistas e estudantes, mas também entre os artistas em si. Os artistas consultavam uns aos outros e se ajudavam na hora de construir seus trabalhos, passando um sentimento de sincronia de ideias no que diz respeito ao momento que a arte estava vivendo. (*Earth Art*, 1969)

²⁵ The White Museum was hardly prepared to participate in the "Earth Art" exhibition [...] however, as well as the enthusiastic cooperation of students, staffs of several departments at Cornell, and local business firms brought all the projects to fruition. Thomas W. Leavitt (1970). (*Earth Art*. 1969. P.13)

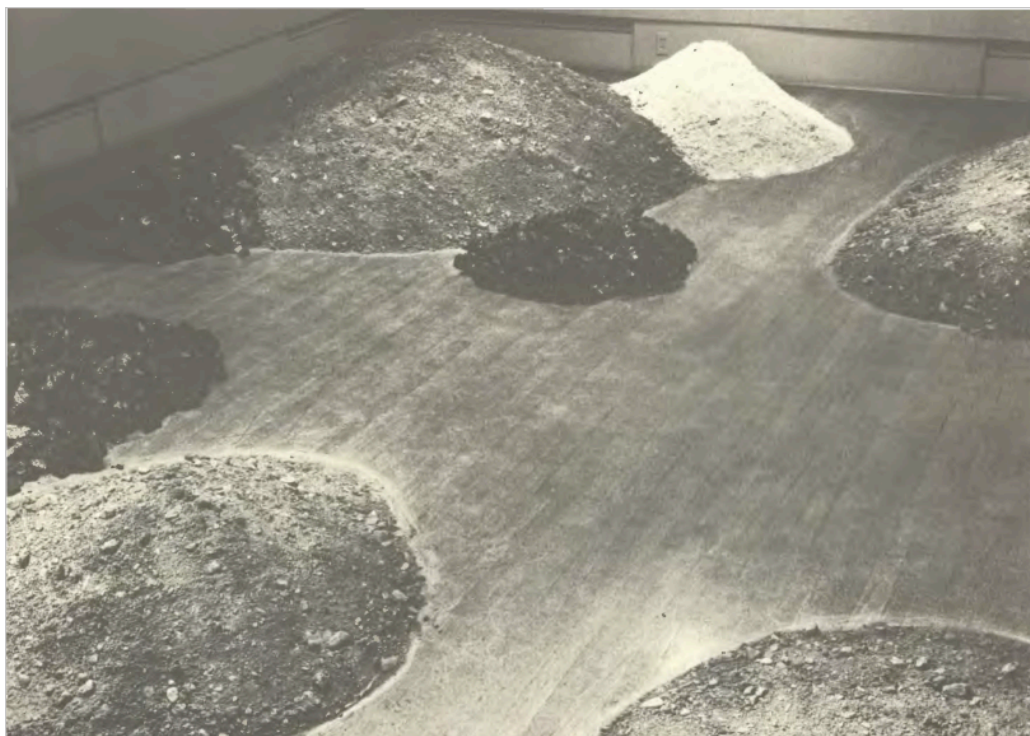


Fig. 19: Robert Morris, *Sem título*, *Earth Art* 1969. [A obra foi montada por estudantes via instruções do artista enviadas por telefone.]. Fonte: Catálogo *Earth Art*, 1969

Concomitantemente a realização da exposição, foram organizados encontros e simpósios com os artistas na própria Universidade de Cornell, dedicada aos estudantes e a comunidade acadêmica. De acordo com Thomas Leavitt, os auditórios ficavam lotados para receber os artistas, que se utilizavam do espaço para apresentar seus trabalhos, suas práticas e tirar dúvidas quanto aos processos. Neil Jenney, artista estadunidense participante da exposição, afirmou em entrevista dada durante o simpósio que “o principal motivo pelo qual este projeto aconteceu foi porque artistas na Inglaterra, na Holanda, na Alemanha e em diversas partes dos Estados Unidos estavam fazendo trabalhos como estes ao mesmo tempo.” (SMITHSON & FLAM, 1996, p. 183 - tradução nossa) ²⁶.

A ideia de que estavam sendo realizadas, em dois continentes distantes, produções artísticas que envolviam intervenções em paisagens naturais como forma de crítica as formalidades da arte mostra uma forma de processo

²⁶ “I think the main reason this show happened was because people in England and Holland and Germany and different parts were doing it at the same time.” (SMITHSON & FLAM, 1996, p. 183)

sincrônico, entre Estados Unidos e Europa, na futura emergência da *Land Art* como movimento artístico contemporâneo. Enquanto alguns artistas usavam elementos da natureza como matéria prima de construção de seus projetos, outros intervinham diretamente na natureza com os mais diversos materiais, evidenciando que, apesar do uso de materiais similares, os projetos visuais eram distintos em suas formas e em seus objetivos.

3.1 *Land Art* e o Cubo Branco: o lugar e o não-lugar

Já anteriormente apresentado, a crítica e eventual renúncia do espaço tradicional de exposição é manifestação herdada das práticas artísticas duchampianas, que se transformaram em novos gêneros, linguagens e valores durante a década de 1960 e 1970. As exposições manifesto dessa mesma época propunham diferentes formas de ocupação desses espaços inclusive como forma de criticar as paredes do museu como estéticas legitimadoras²⁷. Para Freire “o seguinte paradoxo era óbvio: ao mesmo tempo em que o museu é contestado, ele é necessário como lugar de exposição” (FREIRE, 1999, p. 35)

A manifestação cerimonial de exibição do cubo branco eterniza estruturas e linguagens da arte através da criação de *status* para tudo aquilo que coabita seu espaço. Neste caso, o museu não é um espaço neutro de paredes brancas e sim um espaço legitimador de significados que interferem e alteram a maneira como a arte é fruída.

A parede, contexto da arte, adquiriu uma riqueza de conteúdo que ela legou sutilmente à arte. Hoje é impossível montar uma exposição sem examinar o local como um fiscal de saúde, levando em conta a estética da parede, que vai inevitavelmente “artificar” a obra de um modo que quase sempre dispersa suas intenções. (O'DOHERTY, 2007, p. 23)

²⁷ Seguindo a mesma proposta a exposição brasileira *Do Corpo à Terra*, realizada em Belo Horizonte em abril de 1970, foi um projeto de ocupação do Parque Municipal e com curadoria do crítico de arte Frederico Moraes. O evento se propôs da mesma maneira, com criações *in situ* e ocupações dos espaços externos ao museu, entendendo que a partir daquela época era necessário que os museus realizassem suas propostas museológicas juntamente aos locais sociais onde a arte atual acontecia. (MORAIS, 1997)

A razão da renúncia desses espaços por parte de artistas da *Land Art*, algo que inclusive será questionado por Kaiser e Kwon em 2012, são tão variadas quanto as linguagens na qual esse gênero se apresenta. Seu caráter híbrido, monumental, material, orgânico e efêmero são apenas algumas possíveis questões sem contar seu contexto histórico e relacional à arte conceitual. Juntamente a isso, entende-se que o processo legitimador do cubo branco cria relações de hierarquia e suspende a arte em uma única grande categoria, excluindo suas possíveis singularidades.

No caso da *Earth Art*, o convite feito pelo diretor do museu Thomas Leavitt era de ocupação não somente das galerias do museu mas também de todo o território do campus universitário, de forma que muitos trabalhos seriam realizados “fora do museu”. Como aponta Desvallées e Mairesse:

Ela pode ser organizada em um lugar fechado, mas também a céu aberto (parque ou rua) ou *in situ*, isto é, sem deslocar os objetos (como no caso de sítios naturais, arqueológicos ou históricos). O espaço de exposição, nesta perspectiva, [...] apresenta-se como um lugar específico de interações sociais, em que a ação é suscetível de ser avaliada. (2013, p. 35)

Na realidade, os museus tinham papel fundamental de suportar tais ações de ocupação externa, uma vez que o cenário artístico vigente exigia.

mais que um acervo, mais que prédio, o museu de arte é uma ação criadora – um propositor de situações artísticas que se multiplicam no espaço-tempo da cidade, extensão natural daquele. É na rua, onde o ‘meio formal’ é mais ativo, que ocorrem as experiências fundamentais do homem. Ou o museu leva à rua suas atividade ‘museológicas’, integrando-se no cotidiano e considerando a cidade (o parque, a praça, os veículos de comunicação de massa) sua extensão, ou será apenas um trambolho (MORAIS, 1997, p. 296)

Entendendo as ações realizadas *in situ*, tanto dentro da galeria como fora, como existentes dentro de um sistema institucional da arte, podemos afirmar que o trabalho de musealização aqui acontece numa forma de valorização e divulgação de projetos *site-specific*, de dentro para fora. Como aponta Cury: “musealizamos selecionando e retirando objetos de seu contexto e

integrando-os a um acervo ou musealizamos selecionando e destacando os objetos *in situ*” (CURY, 2005, p. 32)

As formas de (re)apresentação e exibição da *Land Art* participam dessa dupla dimensão de musealização – musealizar para musealizar, isto é, expor formas materiais da obra, sendo eles dispositivos de registo, fotografias, mapas, projetos, desenhos e até partes de sua materialidade destacando e divulgando os projetos *in situ* de forma que estes também estejam inseridos num sistema institucional artístico.

William Lipke expõe, em ensaio para o catálogo, que a exposição foi convenientemente separada por três formas diferentes de apresentação das obras, como serão descritas mais a frente. Primeiro, obras que foram colocados em paisagens já existentes, como foi o caso de David Medalla. Segundo, trabalhos que usaram componentes materiais tanto dentro como fora dos limites do museu, como foi o caso de Oppenheim e Smithson. Por último, obras cujos limites materiais foram revelados dentro do espaço das galerias, como o caso de Robert Morris e Hans Haacke. Para ele, isso mostra a afirmação visual a qual busca a exposição: fugir das tradicionais categorias de pintura e escultura e negar as noções de objetos de arte e suas formas tradicionais de exibição. (*Earth Art*, 1969, p. 25)

Durante o simpósio *Earth*, realizado na Universidade de Cornell como parte do programa da exposição, os artistas cujas obras foram realizadas fora da galeria foram questionados em como lidavam com as condições adversas de clima, tempo, solo, passagem de animais etc. Smithson e Oppenheim alegaram que condições adversas são presentes também dentro das galerias, e que lidar com elas era somente uma questão de saber usa-las como meios de criação ou até partes da obra. (SMITHSON & FLAM, 1996, p. 181)

Formulações como essa apoiam argumentos de que os artistas não somente buscavam o rompimento com os espaços tradicionais a qualquer custo, mas que eles de fato enxergavam o espaço ao ar livre, o site e a paisagem como uma tela em branco. Um vazio com potencialidade de site.

Os diversos formatos artísticos de apresentação que as obras tomaram na exposição mostraram as dificuldades futuras que teriam os museus e outras instituições da arte com essas tipologias de “acervo” principalmente no que diz respeito a sua apresentação e colecionamento. Em nota o diretor Thomas Leavitt prevê o futuro dessas instituições no tratamento da *Land Art*:

Caso esta tendência prevaleça, ela pode transformar fundamentalmente toda a estrutura do mundo da arte. Museus que desejam apoiar os esforços dos artistas contemporâneos terão que pensar cada vez mais em ações de suporte e apoio de projetos ao invés de adquirir objetos artísticos e realizar exposições “convencionais” [...] É até concebível que uma nova forma de museu, um verdadeiro “museu sem paredes”, poderia vir a surgir. (*Earth Art*. 1969, p.15 - tradução nossa)²⁸

A passagem escrita em 1970 descreve situações atuais de como projetos site-specific são mantidos e divulgados por instituições da arte como uma forma de colecionar estes projetos, como é o caso do *Dial Art Foundation*, que financia a realização de projetos em *Land Art* de grande escala como já apresentado anteriormente.

Questionamentos quanto às possibilidades de apresentação de obras *Land Art* em museus tratam especificamente das dificuldades de uma tradução que atenda a todas as qualidades estéticas da obra. A exposição *Earth Art* parece minimizar, não como algo proposital, esses desafios quando propõe, ao invés de uma apresentação de projetos já realizados, uma espécie de residência artística para criações *in situ*. Alguns dos projetos realizados no espaço dado a exposição, que inclui também o campus da universidade e outros sites na cidade de Ithaca, trouxeram ao espectador uma experiência completa da obra, como foi o caso dos projetos de David Medalla e Richard Long.

Alguns artistas preferiram criar seus trabalhos dentro da galeria, enquanto

²⁸ If this tendency prevails, it could ultimately transform the entire structure of the art world. Museums wishing to support the efforts of contemporary artists may have to think increasingly in terms of backing projects rather than acquiring art objects or holding conventional exhibitions.[...] It is even conceivable that a new kind of museum, a true “museum without walls”, could come into being. (*Earth Art*. 1969. p.15.)

outros aproveitavam as formações geográficas e condições climáticas a favor de suas próprias obras, Dennis Oppenheim por exemplo criou sua obra ao ar livre, porém, dadas suas características temporais, aproveitou o espaço da galeria para exibir os registros e documentos do projeto.

O lago congelado Beebe Lake, que não fazia parte do complexo do campus da Universidade de Cornell, foi o cenário escolhido por Oppenheim para realização de *Beebe Lake Ice Cut*, que foi auxiliado por Gordon Matta-Clark. O trabalho consistia em utilizar uma motosserra para cortar no gelo um canal perpendicular a uma cachoeira congelada, porém, as condições climáticas não permitiram que o trabalho se mantivesse por mais de 24 horas, voltando a congelar o canal no dia seguinte. Este projeto foi apresentado na galeria do Andrew White Dickson Museum em formas de registro, com desenhos preliminares, mapas, instruções e documentação fotográfica.

Este trabalho caracterizou-se como um dos que usaram tanto o espaço interno da galeria como o externo do campus, como apontou William Lipke anteriormente. Oppenheim foi questionado, durante o simpósio *Earth*, sobre o valor da exibição fotográfica para além de um registro documental de sua obra. Para o artista, na época, aquela havia de ter sido apenas uma escolha para fins de exibição, uma forma de tornar mais fácil a experiência visual do espectador, porém, ele afirmava não haver questões poéticas ou de extensão da obra presentes em seus registros, ainda que o artista reconhecesse a existência de trabalhos e artistas que se preocupavam com um registro mais conceitual.

Ainda assim, os registros expostos foram somente do trabalho enquanto ele ainda vivia – antes do lago congelar novamente. Na verdade é quase impossível encontrar registros de como era o lago antes do projeto ser realizado e como ficou depois do congelamento, isto porque o lugar da obra só existe enquanto o tempo da mesma. O lago congelado não é mais o lugar onde estava a obra.



Fig. 20: Dennis Oppenheim, *Beebe Lake Ice Cut*, 1969. *Earth Art*, Ithaca, NY. Fonte: Catálogo *Earth Art*, 1969.



Fig. 21: Oppenheim durante a criação de *Beebe Lake Ice Cut*, 1969. *Earth Art*, Ithaca, NY. Fonte: Catálogo *Earth Art*, 1969.

Outro projeto também realizado fora dos limites do prédio do museu foi o de Smithson que, após realizar um mapeamento da cidade de Ithaca, escolheu a companhia de mineração Cayuga Rock Salt como site para seu trabalho. O trabalho, *Mirror Displacement*, consistiu, primeiramente, na colocação de espelhos a 800 metros de profundidade dentro da mina e se seguiu com um trabalho fotográfico dos espelhos dentro dos tuneis da mina. Por seguinte o artista organizou e fotografou os mesmo espelhos nas diferentes paisagens

existentes no caminho entre a mina e o museu, este trabalho ficou conhecido por *Mirror Trail*.



Fig. 22: Galeria de Robert Smithson. *Earth Art*, 1969. Ithaca, NY. Fonte: Catálogo *Ends of the Earth*, 2012

Para representar a obra foram expostas na galeria fotografias, mapas e rotas do projeto e do processo de criação. Em adição, foram expostos o total de uma tonelada de matéria recolhidas na mina (terra, pedras, sal etc.) e dispostos em diversas pilhas, com espelhos instalados entre elas, para representar as formas geológicas e os processos de criação do projeto. Vale ressaltar que a obra de Smithson foi a única que não pode ser filmada *in situ* durante a montagem e execução uma vez que as regras da mineradora não autorizavam mulheres no local de trabalho.



Fig. 23: Galeria de Robert Smithson. *Earth Art*, 1969. Ithaca, NY. Fonte: <https://tumblr.co/ZWx5WwL-CN6k>

O que foi exposto nas galerias, com forma de registro, mapas, documentos e desenhos –, dispositivos de tradução mediadora não representa todas as características estéticas da obra *in situ* mas serve as suas funções poéticas para os museus. De acordo com Costa:

A crise da autenticidade e autoridade que a arte *site-specific* enfrenta em sua reprodução para viagens e exposições deslocadas do site original [...] é sinal de que a afirmação da presença e da não reprodutibilidade como estratégias conta convenções institucionalizadas da arte não tem sido eficaz. (COSTA, 2009, p. 85)

Este formato de exposição que propõe a ocupação de um espaço exterior – ao ar livre, mas que também tem espaço de acolhimento e apresentação dentro das galerias, tem surgido como uma forma de servir a apresentação de obras *Land Art*, preservando suas qualidades estéticas e dando certa autonomia de criação aos artistas. Ainda assim, precisa-se compreender que o contexto de ocupação, principalmente quando há uma exposição encomendada não foge aos sistemas legitimadores da arte.

Ainda quanto aos sistemas que foram apresentados, a obra de Neil Jenney foi um dos poucos que optou, assim como Haacke, a criar sua obra dentro das galerias do museu. A obra consiste na montagem de uma escultura com madeiras antigas e sucatas encontradas no porão do prédio do museu. Além disso, Jenney realiza escavações do lado de fora e realoca essa quantidade de matéria em sua escultura pós-minimalista. A obra, que tem o museu como *site*, possui características *in situ* e de transitoriedade, uma vez que pode ser reapresentada em outros museus em diferentes versões.



Fig. 24: Neil Jenney, *Sem título*. *Earth Art* 1969. Fonte: Catálogo *Earth Art*, 1969

Projetos como os descritos acima, tanto realizados dentro como fora das paredes do museu, denunciam o desafio em pensar uma arquitetura de exposições²⁹ ou até de museus que sirva para o colecionamento desse gênero artístico e tantas outras linguagens contemporâneas. A arte atual parece a cada dia mais reivindicar espaços diferentes de exibição, obrigando

²⁹ Quanto a crítica à arquitetura de museus e de exposições através de obras *site-specific*, dá-se destaque para os trabalhos criados no Museu de Arte Contemporânea de Niterói: *Ocupações/Descobrimientos* de Antônio Manuel e Artur Barrio (1998) e *Terra à Vista* de Nelson Leirner (1998)

muitas instituições que trabalham com essas tipologias de acervo a disporem de todos estes espaços, ao mesmo tempo, em um único prédio.

A partir de 1960, as exposições-manifesto criticaram o poder legitimador das paredes do museu como formas de separar a arte da vida cotidiana. A denuncia quanto a falta de pensamento de uma arquitetura de museus pronta para recepção de linguagens artísticas conceituais e contemporâneas se dá não somente em um âmbito físico mas também simbólico. Isto é, mesmo com a apresentação de tais linguagens dentro do cubo branco, a critica ainda existe quanto às possibilidades de alteração desse espaço expositivo, como temos por exemplo nas obras já apresentadas de Hans Haacke, *Grass Grows*, e Walter de Maria, *New York Earth Room*.

CAPÍTULO 4. ENDS OF THE EARTH: UMA NOVA ABORDAGEM

As colocações feitas por Leavitt sobre os desafios da apresentação da *Land Art* em espaços institucionais da arte foram o começo de uma discussão que se estendeu por décadas e ainda é alvo de questionamento nas instituições museológicas e seus profissionais. Em Abril de 2010, o New Museum³⁰ abriu as portas para uma semana de palestras e discussões sobre ideias e projetos na área das artes contemporâneas. A historiadora e curadora da arte Miwon Kwon explanou, em sua palestra “*Ends of the Earth (and Back)*”, os desafios existentes na apresentação e tradução da *Land Art* em espaços institucionais da arte, como exemplos os museus (SWAN, 2013).

Algumas semanas antes deste evento, o Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles (MOCA) havia anunciado que Miwon Kwon e Philipp Kaiser, na época curador sênior do MOCA e atualmente diretor do Ludwig Museum³¹, seriam co-curadores na exposição: *Ends of the Earth: Land Art to 1974* (Idem), montada no Geffen Contemporary – um dos três prédios que compõe o MOCA em parceria com Haus der Kunst³². Este projeto contou com dois curadores já reconhecidos pela crítica da arte por seus trabalhos anteriores, e devido a isso, mas não somente, o discurso e os formatos de organização e apresentação de obras *Land Art* foram outros.

Como apontado anteriormente, as funções atribuídas ao curador são alteradas na mesma medida em que são introduzidas novos conceitos no mundo das artes. Ao curador que, anteriormente à década de 1960, eram atribuídas diversas tarefas de comunicação museológica, a partir de então começa a se especializar como pesquisador e trabalhar em conjunto com outros profissionais dos museus, chegando à figura atual de curadoria do século XXI.

A prática curatorial chega ao século XXI como atividade que tem por princípio motriz realizar situações pontuais, portanto, de caráter primordialmente momentâneas, visando o agrupamento de elementos artísticos em prol de sua

³⁰ New York, NY.

³¹ Colônia, Alemanha.

³² Munich, Alemanha

visibilidade pública e alcance amplo, utilizando supostamente expertise teórica, executiva e de instrumentos para a realização de meios de exibição. Pelas exposições, portanto, curadores vem se colocando no posto de autoridade especializada, responsável e apta pela abordagem de certo tema, artista, obra, gênero, linguagem, acervo e conceito. (BARBOSA, 2013, p. 144)

A curadora e educadora Miwon Kwon faz parte desta nova figura de curadores especialistas, sendo ela mesma uma das maiores referências no estudo da arte *site-specific* e da *Land Art*. A curadoria artística especializada, como um fenômeno já anteriormente descrito, tem a pretensão de atender às necessidades do espectador de fruição e reflexão das obras ao mesmo tempo em que propõe um alinhamento aos princípios da poética que será exposta. E exposição da qual se trata esse capítulo apresentou uma nova visão no discurso de tradução da *Land Art*, com novas perspectivas de reflexão e experimentação, entendendo que a curadoria não forma um discurso sempre imparcial.

Logo, toda curadoria pode ser arbitrária, na medida em que segue critérios e escolhas parciais, mas nem todo curador precisa ser autoritário. O período de existência de um mundo da arte de dimensão curatorial pertence em suma, ao artista e, desta realidade, faz parte o processo de sua produção. (Idem, p. 146)

Observando tais circunstâncias os curadores alertam sobre o discurso:

“a exposição *Ends of the Earth: Land Art to 1974* não tinha interesse de representar dentro do museu obras canônicas e monumentais como [...] *Spiral Jetty* de Robert Smithson (1970) e *Lightning Field* de Walter de Maria (1977). Essas obras e seus significados já estavam consagrados em sítios distantes esperando a visita de espectadores com tempo para experimentar suas singularidades estéticas *in situ*. O museu pode e deve divulgar estes e outros projetos únicos [...] ao invés disso, o objetivo da exposição é apresentar a densa produção artística cobrindo um período de cinquenta anos entre a emergência da *Land Art* e a sua institucionalização.” (KAISER & KWON, 2012, p. 18 -

tradução nossa)³³

Além disso, o discurso curatorial buscou desmistificar mitos da *Land Art* que já estão enraizados em referências da teoria e história da arte, muitas inclusive apresentadas ao longo deste trabalho, se propondo as quatro proposições que serão discutidas no decorrer do capítulo: *Land Art* é um movimento Internacional; A *Land Art* também atua em centros urbanos; A *Land Art* não foge aos sistemas clássicos da arte; A *Land Art* é tanto uma prática de escultura como de mídia³⁴. Todas estas proposições tentam refutar a ideia de que a *Land Art* existe na isolação de projetos monumentais específicos, situando-a histórica e politicamente dentro de contextos relacionais da história da arte.

Para os organizadores, *Ends of The Earth: Land Art to 1974* é considerada, atualmente, a maior exposição dedicada ao gênero da *Land Art* quando pensamos no quantitativo da curadoria de artistas e de obras. No total 250 obras e projetos de mais de 100 artistas diferentes foram selecionados. As obras expostas foram apresentadas na exposição em seus possíveis formatos de ativação poética, e neste caso, em oposição à *Earth Art* em 1969, não houveram obras criadas *in situ*.

A curadoria apresentou novos artistas³⁵ que também se engajaram na

³³ “To be clear, *Ends of The Earth* is not interested in merely representing inside the museum canonic projects such as [...] Robert Smithson’s *Spiral Jetty* in Utah (1970) or Walter de Maria’s *Lightning Field* in New Mexico (1977). Such works, whose significance is already well established, exist silently in far-off locations waiting for visitors to take the time and effort to experience their singular aesthetic offerings *in situ*. The museum can and should direct attention to these and other unique works [...] The goal instead is to present a dense synchronic view of art activities covering an approximately fifteen-year periods during which the designation of Land art emerged and subsequently achieved cultural consensus.” (KAISER & KWON, 2012 p. 18)

³⁴ *Mídia*, em inglês representa tanto mídia como meio.

³⁵ Lista de artistas: Carl Andre, Vito Acconci, Giovanni Anselmo, Keith Arnatt, Alice Aycock, John Baldessari, Artur Barrio, Robert Barry, Lothar Baumgarten, Herbert Bayer, Joseph Beuys, Alighiero e Boetti, Família Boyle, George Brecht, Judy Chicago, Christo e Jeanne-Claude, Pinchas Cohen Gan, Yitzhak Danziger, Agnes Denes, Charles Eames, Ray Eames, Ian Hamilton Finlay, Barry Flanagan, Hreinn Fridfinnsson, Hamish Fulton, Avital Geva, Carlos Ginzburg, Grupo “I”, Kistján Gudmundsson, Sigurdur Gudmundsson, Helen Mayer, Newton Harrison, Hans Hollein, Nancy Holt, Douglas Huebler, Peter Hutchinson, Patricia Johanson, Joan Jonas, Stephen J. Kaltenbach, Allan Kaprow, Tatsuo Kawaguchi, Mary Kelly, Yves Klein, Robert Kinmont, Les Levine, Sol Lewitt, Heinz Mack, Gordon Matta-Clark, Anthony McCall, Paul McCarthy, Cildo Meireles, Ana Mendieta, Karel Miler, Mary Miss, Jan Mlcoch, Joshua Neustein, Isamu Noguchi, Maria Nordman, Grupo OHO, Claes Oldenburg,

poética *Land Art* de formas diferentes às abordagens monumentais e insólitas mundialmente conhecidas dos artistas estadunidenses. Foram trazidos artistas que trabalhavam com performances, intervenções em espaços urbanos e novas mídias³⁶ atreladas a um discurso que inseria essas linguagens como práticas da *Land Art*.

Ainda quanto a curadoria de artistas, o recorte temporal escolhido, em destaque no título da exposição, foi justificado pelos curadores por uma intenção de apresentar a produção desde um momento inicial de pioneirismo, com artistas como Robert Smithson e Michael Heizer, até o ano de 1974, onde a *Land Art* já se encontrava majoritariamente institucionalizada. Assim, através das quatro proposições da exposição pretendia-se caminhar histórica e criticamente com as práticas que se instauraram anteriormente a um processo de comercialização da arte as práticas de 1974.

Apesar do prestígio que a curadoria dá a exposição como *Earth Art* (1969), Kwon afirma que a experiência expositiva de 2012 se assemelha mais a exposição *Earthworks* (1968) que ocorreu na Virginia Dwan Gallery. Os curadores ressaltam que desde o início, Virginia Dwan pensava as práticas da *Land Art* incluindo fotografias, desenhos, esculturas, projetos escritos, filmes e até pinturas. É possível verificar influências das duas exposições tanto nos formatos de exibição como na curadoria dos artistas e obras.

A busca por outros formatos de projetos que envolvessem a intervenção na paisagem, o corpo do artista e outras práticas de integração e implementação em paisagens naturais, assim como a performance, apresentam uma dimensão ainda maior do que seria de fato essa poética da *Land Art*. O

Yoko Ono, Pino Pascali, Luca Patella, Adrian Piper, Juan Carlo Romero, Charles Ross, Edward Ruscha, Mason Williams, Patrick Blackwell, Jean-Michel Sanejouand, Gerry Schum, Nobuo Sekine, Richard Serra, Mieko Shiomi, Charles Simonds, Michael Snow, Alan Sonfist, Petr Stembera, Michelle Stuart, Jean Tinguely, Mierle Laderman Ukeles, Micha Ullman, Nicolás García Urriburu, Ben Vautier, Franz Erhard Walther, Lawrence Weiner e Horacio Zabala. Além disso, os artistas presentes em *Earth Art* (1969): Jan Dibbets, Hans Haacke, Neil Jenney, Richard Long, David Medalla, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Gunther Uecker, Robert Smithson e o artista/curador Willoughby Sharp.

³⁶ Freire aponta os novos meios [mídias] de realização de projetos na arte contemporânea ao citas os exemplos: “vídeos, filmes, audiovisuais, filmes super 8 e 16 mm, discos, fotografias, xerox, off-sets, livros de artista e documentação de eventos.” (FREIRE, 1999 p. 30)

parâmetro utilizado na seleção dos trabalhos para a exposição foram: buscar a “noção da terra como forma – seja material ou como meio, na intenção de realizar uma produção artística”.³⁷ (Ibidem, p. 31).

Frente a isso, a exposição apresenta filmes, desenhos, instruções, mapas, registros de performances, documentos, propostas escritas que são desde trabalhos já reconhecidos e cujos registros já foram repetidos incansavelmente no mundo das artes até projetos nunca realizados. A exemplo disso, são expostas uma seleção de cartas enviadas a Smithson, quando o mesmo pediu para que amigos artistas escrevessem propostas de trabalhos *Land Art*.

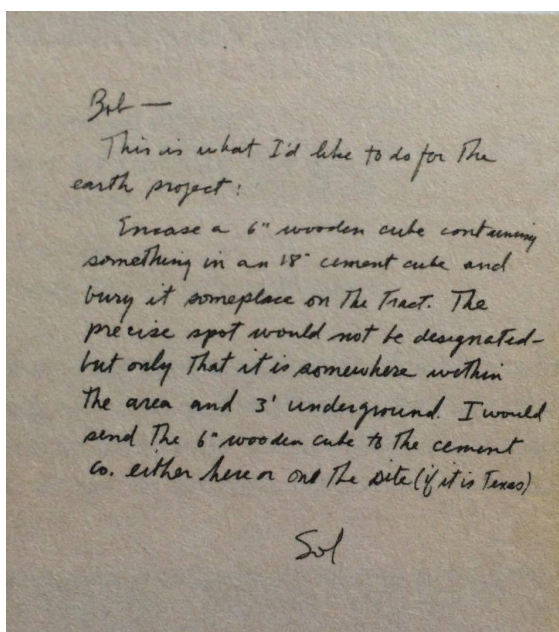


Fig. 25: Sol Lewitt, *Sem título* (Carta para Robert Smithson), 1967. Fonte: Catálogo *Ends of the Earth*, 2012.

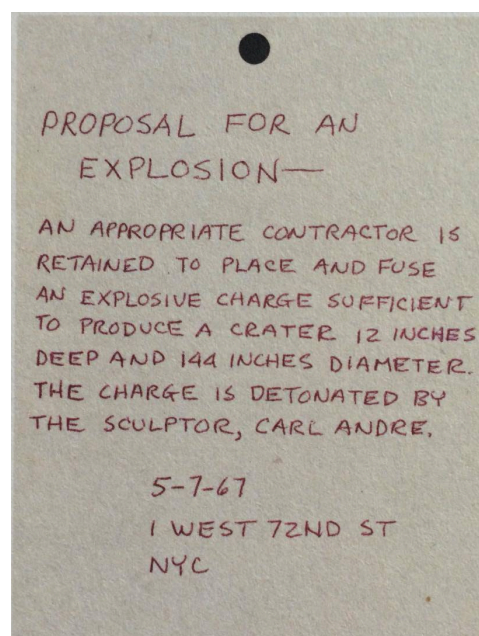


Fig. 26: Carl Andre, *Proposal for an explosion*, 1967. Fonte: Catálogo *Ends of the Earth*, 2012.

Para os curadores existe um questionamento quanto ao reconhecimento – pelo público e pelo sistema da arte – de projetos e obras *Land Art*, onde este parece trabalhar em um plano único, que compreende apenas características comuns às práticas da tradição estadunidense, ou seja, as obras monumentais em *sites* distantes e inacessíveis que muitos de nós só

³⁷ [...] the notion of earth as a means – as a material or medium to achieve certain artistic ends [...] (KAISER & KWON, 2012, p. 31)

conhecem através de fotografias e outros registros. O próprio artista Richard Long afirma:

Para mim, a classificação *Land Art* representa obras monumentais norte americanas, e o meu trabalho não tem nada a ver com isso. Eu poderia dizer que ele talvez tem mais em comum com a arte Povera italiana (simples em meios modestos) ou com a Arte Conceitual (a importância das ideias). (KAISER & KWON, 2012, p. 214 – tradução nossa)³⁸



Fig. 27: Galeria dedicada ao projeto de Christo e Jeanne-Claude, *Wrapped Coast – One Million Square Feet*, 1968-69. Fotografias, modelos, instruções, maquetes e filmes. Fonte: Catálogo *Ends of the Earth*, 2012. Percebe-se aqui que, apesar da obra estar sendo exposta em seu não-site [o museu], a ideia da paisagem está implícita e subentendida na expografia da exposição, que ressalta as ideias de horizonte, linearidade, sinuosidade como características normalmente encontradas na paisagem.

³⁸ “For me, the label ‘Land Art’ represents North American monumental earthworks, and my work has nothing to do with that. I could say it perhaps has more in common with Italian Arte Povera (simple, modest means and procedures) or Conceptual Art (the importance of ideas). (KAISER & KWON, 2012 p. 214)

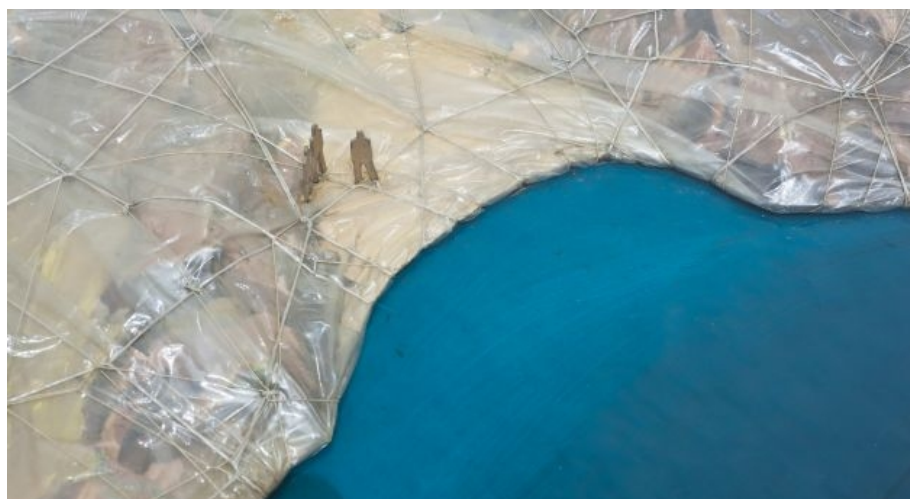


Fig. 28: Detalhe da maquete do projeto *Wrapped Coast – One Million Square Feet*, 1968-69. Fonte: Catálogo *Ends of the Earth*, 2012.

Este argumento é utilizado por Kwon quando apresenta os eixos do discurso expositivo, uma vez que, pensar a existência da estética *Land Art* dentro de uma produção artística única, monumental e insólita, como são as obras de Smithson, Heizer, De Maria e etc, é negar a existência de vários outros artistas que também engajaram suas produções em trabalhos que discutiam a poética da natureza como espaço de criação. Essa afirmação dá base para explicar a primeira proposição da exposição, de que a *Land Art* é internacional.

As práticas artísticas de envolvimento com a paisagem e com a terra durante a década de 1960 e 1970 se dão em sincronia entre diversos países ao redor do mundo, e não são somente uma tradição europeia e estadunidense. A produção que se dá, então, em novas mídias e suportes envolvendo uma poética da *Land Art* apresenta, como também fazem parte deste movimento sincrônico de emergência, artistas do Japão, Israel, Norte Europeu, América do Sul, dentre outros, incluindo os artistas brasileiros Artur Barrio, que teve sua obra *Situação T/T* (1970) representada na exposição ao lado de Cildo Meireles com a obra *Mutações geográficas: fronteiras Rio/ São Paulo* (1969).

Além disso, e em oposição ao que ocorreu em *Earth Art* (1969), a exposição trouxe uma gama de artistas mulheres que também se engajaram na produção *Land Art* nos mais diversos formatos. A artista japonesa Yoko Ono apresentou sua vídeo-instalação *Sky TV*, onde, limitados pela moldura de

uma televisão a imensidão celeste é acessada pelo espectador. Além disso, a artista também apresenta uma coleção de escritos com ações frente à natureza, que funcionam tanto no plano imaginativo como performances.

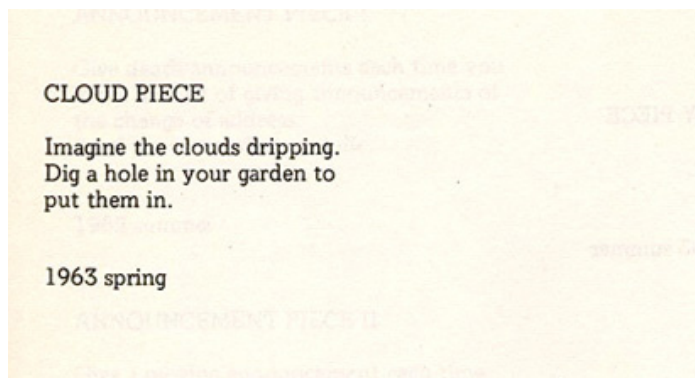


Fig. 29: Yoko Ono, *Cloud Piece*. 1963. Fonte: Catálogo *Ends of the Earth*, 2012.

Apesar de a pesquisa curatorial apontar mais um universo de práticas que se relacionam como poéticas da *Land Art*, ela não deslegitima a tradição estadunidenses no movimento artístico. Na realidade, se couber a análise, a exposição de 2012 reitera a importância dos artistas estadunidenses no pioneirismo do movimento uma vez que convida a todos os artistas presentes na *Earth Art* em 1969 na Universidade de Cornell a participarem da exposição. Apenas De Maria e Heizer negaram sua participação alegando que suas obras estavam instaladas e poderiam apenas ser experimentadas “do lado de fora” (KAISER & KWON, 2012, p. 30). Os curadores ainda explicam:

A exposição reconhece a legitimidade de ambas as posições como uma contradição interna ao discurso da Land art. Nós respeitamos os dois artistas - De Maria e Heizer - que insistem que seus trabalhos estão apenas “lá fora” e, portanto, recusaram-se a participar desta exposição. Também respeitamos muitos outros artistas que consideram as novas mídias como um componente integral na prática da Land Art (Idem – tradução nossa)³⁹

³⁹ “Ends of the Earth recognizes the legitimacy of both positions as a determining contradiction internal to the Land art discourse. We respect the two artists – De Maria and Heizer – who have insisted that their work is only “out there” and therefore declined to participate in this exhibition. We also respect many other artists who consider media an integral components of Land Art practice “. (KAISER & KWON, 2012 p. 30)



Fig. 30: Obras dos artistas Gunther Uecker e Neil Jenney, da esquerda para direita, *Sandmuhle* (2012) e *Sem título* (2012). As duas obras são versões das apresentadas em *Earth Art* em 1969. Fonte: site Haus der Kunst

A não participação de Michael Heizer, entretanto, foi vista como uma infelicidade para o MOCA, que é atual detentor da obra *Double Negative* (1969-70), incorporada à sua coleção em 1985 através de doação de Virgínia Dwan, financiadora do projeto. (Ibidem, p. 8). Este tipo de “cenário”⁴⁰ é recorrente com algumas tipologias da arte contemporânea, onde artistas tem suas obras institucionalizadas, atuando no mercado das artes e fazendo parte de coleções mesmo que isso vá contra as intencionalidades do projeto. A problemática existente em relações como esta, por parte dos museus, é a impossibilidade de comunicação de um acervo, prejudicando as ações de musealização e a comunicação museológica assim como a ativação e divulgação da obra *in situ*.

Ainda assim, este é um caso a parte na exposição, visto que o grande foco era valorizar e divulgar estes grandes projetos *in situ* e apresentar a produção da *Land Art* em suportes diferentes – ou o que definimos anteriormente como “novas mídias”, que tem suas formas de ativação poéticas específica para

⁴⁰ Cenário é tomado na acepção dada por Huchet à instalação: “A Instalação, portanto, é um cenário que constrói um dispositivo que é um mundo e pretende ser um mundo enquanto tal, isto, um conjunto que provoca um cesura, um corte com relação ao resto (do mundo).” (HUCHET, 2005, p.69).

exibição no espaço institucional.

Saindo do cubo branco, obras como as dos artistas Gordon Matta-Clark, Nancy Holt e Mierle Ukeles evidenciam a existência de um forte projeto visual no espaço relacional urbano. Para os curadores, a noção de que a *Land Art* foge aos espaços urbanos e aos museus tem ofuscado certas práticas que, na realidade, devem ser vistas como em relação aos projetos na paisagem, e não em oposição. Isto é, o espaço urbano como extensão relacional à paisagem natural e ao museu. Além do que, para os curadores, criar um projeto para ser instalado no deserto não significa intervir em uma paisagem completamente natural, uma vez que:

Reflete uma negação da presença, da história e da cultura de povos indígenas, assim como do fato de que os desertos já eram áreas de cultivo [...] era uma área já gasta e considerada uma extensão do meio urbano antes de qualquer artista chegar para deixar sua marca na década de 1960. Sendo assim, o que precisa ser melhor entendido é a especificidade histórica e cultural do movimento no desejo de um espaço não- ou anti-urbano, uma fantasia de outro lugar, que o discurso da Land Art acabou por produzir, ao invés de aceitar as presunções de que o deserto, ou a “natureza” de forma mais abrangente, está em oposição à cidade. (KAISER & KWON, 2012, p. 21 – tradução nossa)⁴¹

Assim como foi apontado anteriormente por Frederico Moraes, ao escrever sobre o manifesto *Do Corpo a Terra*, os museus deveriam levar suas atividades museológicas para as ruas, e utilizar os parques, os jardins e as ruas como extensões dele mesmo. Se pudermos ainda pensar na expositividade de todas as obras conceituais e da *Land Art* como característica intrínseca a elas – todas as obras são feitas para exibição, é possível que, uma vez inseridas em um contexto institucionalizado, todas as obras, em museus, espaços urbanos ou paisagens, estão unidos por suas

⁴¹ Yet, such attitude reflect a denial of the presence and histories of indigenous culture, as well as the fact that the desert was already cultivated [...] even wasted as an extension of the urban grid before any artist arrived to make his or her mark in the 1960s. As such, what needs to be better understood is the historical and cultural specificity of the desire for another kind of non- or anti-urban space, the fantasy of an elsewhere, which Land art discourse helped to produce, rather than accepting at face value the presumptions that the desert, or “nature” more broadly speaking, is indeed in opposition to the city. (KAISER & KWON, 2012 p. 21).

poéticas *Land Art* logo, assim, dentro de um grande sistema artístico que relaciona esses três lugares.

Senso assim, se me couber a análise, entender essas práticas urbanas em relação aos projetos monumentais em sites distantes é buscar relacionar suas produções a poéticas similares, como apresenta Cauquelin sobre ao pensamento do vazio presente na *Land Art*. De acordo com a autora tanto Smithson como Matta-Clark⁴² fazem parte desta corrente, visto que “para alguns, o vazio não é apenas um componente na geometria de uma obra, que entra em relação com as formas cheias, a tensão e o peso, mas é encarado com valor em si, se não for considerado o valor final, a meta, o complemento.” (CAUQUELIN, 2008, p. 64).

Indo além, como extensão e em relação às práticas urbanas e em sites naturais tem-se as práticas inseridas no cubo branco. Assim como já discutido anteriormente nos capítulos dois e três, a *Land Art*, mesmo estando “do lado de fora” para serem experimentadas, ainda assim habitam um espaço dentro do sistema da arte. Mesmo que referências da história e crítica da arte digam diferente, a curadora afirma que ao contrario de uma fuga aos sistemas da arte, “a *Land Art* incentivou uma maior consciência sobre a condição da produção, apresentação e distribuição entre aqueles que se envolvem com ela diretamente.” (KAISER & KWON, 2012, p. 22 – tradução nossa)⁴³.

O paradigma final da *Land Art*, no qual a exposição pretende se debruçar, e que diferencia essencialmente essa prática curatorial e de discurso com relação ao que foi realizado em 1969 é a afirmação de que as práticas de *Land Art* são tanto práticas de mídia [fotografia, vídeo, desenhos, off-sets, audiovisuais e documentos] como práticas escultóricas. Essa afirmação é capaz de alterar a percepção dos museus frente aos “objetos” da *Land Art* e

⁴² Além disso, as práticas escultóricas e artísticas da Matta-Clark começaram inspiradas nas produções realizadas na exposição *Earth Art*, na Universidade de Cornell, onde era estudante em 1969, e ajudou na montagem de varias obras (KAISER & KWON, 2012 p. 216).

⁴³ “Land Art encouraged a hyperawareness of the conditions of production, presentation, and distribution among those who engaged with it directly” (KAISER & KWON, 2012 p. 22)

também as questões de tradução na apresentação dessas obras, abordando a fotografia e seus derivados com outros olhares, como será apresentado a seguir.

4.1 Os Museus Sem Fim

Refletindo sobre os desafios de exibição da *Land Art* em museus, os curadores afirmam que estes se dão em duas dimensões: uma física e metodológica e outra simbólica. Por um lado as dificuldades de transporte, manuseio, montagem e exibição de projetos em *Land Art*, devido a suas escalas e formatos não convencionais, requerem dos museus e de seus profissionais mudanças nos códigos e práticas tradicionais. Por outro lado, e neste caso, para os curadores ainda mais complicado, são os desafios simbólicos e subjetivos em provocar este encontro de instituições da arte, museus e galerias, com as vanguardas artísticas dos anos de 1960 e 1970.

Poinsot afirma que “um museu de arte é o arquivo da arte na própria medida em que ele conferiu aos objetos estéticos, pelo fato de conserva-los, uma dimensão histórica” (POINSOT, 2012, p. 146). Ademais, ele questiona como a “atitude documentaria é sempre uma tentação do museu.” (Ibidem, p. 145) Sobre como essa atitude enfrenta os problemas de exposição da *Land Art*, William Rubin aponta:

Esculturas monumentais, totalmente adequadas à rua, são também problemáticas, do mesmo modo que uma boa parte da arte conceitual que se presta mais a uma apresentação nas páginas de uma revista de arte que nas paredes de um museu. Em face de tais desenvolvimentos, o museu adotou uma abordagem essencialmente documentaria para a aquisição das fotografias, dos desenhos e dos diagramas que constituem *Highway 20* de Dennis Oppenheim, ou pela aquisição de um filme sobre o *Valley Curtain* de Christo, por exemplo. (RUBIN apud POINSOT, 2012, p. 145)

Esta abordagem documentária frente aos projetos conceituais se dá na medida em que a fotografia e seus derivados tomam função importante de testemunho e registro para o conhecimento público, principalmente na Land

Art. Isto é, de acordo com Crimp, o “triunfo da fotografia-enquanto-arte” foi abraçada pelos museus com muito entusiasmo (2005, p. 105).

Este cenário de destaque, atrelada à comercialização e institucionalização do movimento artístico parece ter influenciado museus e outras instituições a buscar formas de perpetuação destes projetos, o que criou uma necessidade de mantimento dos espaços relacionais onde estão instalados. Atualmente encontramos muitos destes projetos mantidos sob auxílio de museus e outras instituições artísticas como uma forma diferente de “coleccionar” estas obras. Afinal, como afirma Freire: “é preciso frisar que manter uma coleção contemporânea não significa, pois, adquirir avidamente novas obras, processo infundável, fadado ao fracasso pela própria natureza infinita.” (FREIRE, 1999, p. 53)

Vê-se então que a fotografia ocupa um lugar de destaque quando pensamos tanto em sua importância como registro documental mas também como moeda de troca no mercado da arte. Além do mais, a partir da afirmação do discurso curatorial, a fotografia é suspendida e declarada como uma prática artística dentro do movimento artístico da *Land Art*, isto é, autônoma em sua forma, e não mais um recurso de documentação dependente mas uma prática pensada juntamente à concepção do projeto. Freire afirma que “a fotografia, como elemento integrante do projeto, não se limita a uma existência a *posteriori*, ela integra o próprio processo de elaboração do trabalho” (Ibidem p. 96)

Esta tomada da fotografia como objeto de arte como consequência da fotografia documental só evidencia a significância dessa prática para os movimentos conceituais, mas especificamente a *Land Art*. Deste modo, independentemente de ser meramente um documento ou essencialmente uma obra de arte, a fotografia tem papel fundamental dentro do discurso do movimento da *Land Art*. (KAISER & KWON, 2012, p. 30).

Na exposição, a premissa de que a *Land Art* é tanto uma prática de mídia como escultórica é atestada pela presença de diversos artistas reconhecidos

com trabalhos relacionados às práticas poéticas da *Land Art* e que se dão principalmente por meio da fotografia, vídeo e outras mídias. Além disso, Freie comenta:

Passamos a considerar como obra de arte também o corpo em performance, trabalhos produzidos em meios tecnológicos como vídeo e computador, projetos realizados em locais ermos e inacessíveis, projetos de trabalhos às vezes nunca realizados. [...] A circulação da informação artística representava, então, confiar na força subversiva da arte e, ao mesmo tempo, romper com o mercantilismo ao tentar compartilhar criações com o maior número possível de pessoas. (FREIRE, 1999, p. 31)

Trabalhos como esses, intensificam a ideia de que existe uma diferença nas práticas de curadoria frente à fotografia documental, como um “registro fotográfico”, e a fotografia artística, como testemunho oficial da obra. Sendo essas duas práticas respectivamente representados pelos exemplos apresentados na obra de Oppenheim, *Beebe Lake Ice Cut* (1969), e na obra de Baldessari, *The California Map Project* (1969).

Luiz Cláudio da Costa, aponta a fotografia como “um dos muitos desdobramentos do trabalho artístico” (COSTA, 2009, p. 22). E ainda:

A “documentação” artística tem força poética e pode criar seus próprios valores. Sobretudo as tecnologias de reprodução permitem transferências, traduções, deslocamentos e, conseqüentemente, maior circulação das imagens. Ela pode, por conseguinte, aparecer e reaparecer em suportes diversos. (Ibidem, p. 23)

A fotografia como obra de arte aparece como um testemunho oficial e único da obra, muitas vezes realizada pelo artista, ou por alguém a mando e instrução do artista. É possível também reconhecer a fotografia artística nos trabalhos que são projetados e pensados para a apresentação fotográfica, e que só podem ser ativados e visualizados por meio dela. Podemos encontrar essas premissas no trabalho da artista cubana Ana Mendieta, uma das mulheres escolhidas para exposição, que trabalha com performances e intervenções corporais na paisagem.



Fig. 31: Ana Mendieta, Sem título (Grass on Woman), 1972.
Fotografia 20.3 x 25.4 cm. Fonte: Catálogo *Ends of the Earth*, 2012.

Há uma diferenciação na intenção que mobilizou o registro fotográfico e tal intenção é fator definitivo na diferenciação de propostas congêneres. Assim, a fotografia para fins de documentação de uma performance realizada difere, por conseguinte, de um trabalho de *Body Art*, cuja fotografia é feita pelo próprio artista e se dá concomitante ao trabalho como processo. (FREIRE, 1999, p. 95)

Em suma, o registro como obra atesta a existência de um projeto fotográfico já intrínseco na idealização da obra, ele “é testemunha da existência do trabalho e sua operação se confunde com o mesmo” (Idem). Os processos de elaboração de trabalhos e projetos *Land Art* podem, ou não, incorporar a fotografia como prática integrada da obra, como vemos por exemplo através de certos ângulos importantes que só podem ser visualizados graças ao trabalho fotográfico específico, como é o caso de *Spiral Jetty* (1970) e *The California Map project* (1969) – duas obras presentes também na exposição – que tem a fotografia aérea em sua dimensão projetiva.

Ainda que atribuída duas diferentes funções à fotografia, esta, independentemente de agir como registro ou como obra, ainda trabalha no campo da tradução. Essa diferenciação existente reflete sobre questões subjetivas e transitórias dos projetos, e necessita de sensibilidade por parte

dos museólogos quando realizando a curadoria. Buscar a fotografia-obra de um projeto trata-se de entender sua capacidade de testemunhar algo que não pode ser acessado de outra forma pelo espectador.

Desse modo, e tomando o Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles como modelo para a discussão, os curadores da exposição afirmam que tudo “aquilo que está em exibição na exposição, com raras exceções, são obras de arte e não documentos” (KAISER & KWON, 2012, p. 30 - tradução nossa)

⁴⁴ Essa afirmação que dá qualidade de obra de arte a todos os suportes e formatos presentes na exposição, testemunha a fidelidade dos curadores com as múltiplas intencionalidades dos artistas, e modifica, mais uma vez as características e formas na qual se dá a comunicação da obra em museus.

A curadoria especializada em 2012 atesta uma lógica de discurso que está de acordo com as intencionalidades dos artistas, frente a como suas obras devem ser reconhecidas e expostas – ou não, e, conseqüentemente em harmonia com as formas de comunicação da própria obra. Em oposição ao que é apresentado em 1969, não existe no discurso curatorial uma distinção entre os limites das obras e de seus registros, sendo assim, para o público, a obra parece transitar entre o início de seu projeto até a exibição final na galeria.

Ainda que as obras estejam sempre sujeitas a interpretações por parte do público, um discurso especializado atrelado ao processo de pesquisa evidencia a veracidade ou a arbitrariedade do que está sendo observado e suas qualidades quanto tradutor, extensão e/ou parte da obra e possibilita a melhor comunicação museológica assim como a comunicação da própria obra, abrindo também para reflexão por parte do público.

Ainda assim, a curadoria direta de projetos dispositivos de mediação depende de uma curadoria já anteriormente realizada: a curadoria do artista.

No caso da arte contemporânea, são arquivos de artistas que

⁴⁴ “We firmly maintain that what is on view in ‘Endo of the Earth’, with very few exceptions, are artworks and not documentation”. (KAISER & KWON, 2012 p. 30)

guardam parte significativa de obras daquele tempo. Frequentemente, neles não se encontram feitos autônomos e ordenados linearmente, mas sim uma aglomeração de muitos itens correlacionados, sem qualquer hierarquia, histórias fragmentadas e parcelares. Por outro lado, a precariedade dos meios fez com que muito do realizado naquele período se perdesse para sempre. Mas no tempo/espaço em que vivemos hoje as redes de trocas são configuradas pela tecnologia digital. [...] Isso sugere outras questões referentes não apenas à distribuição, mas também a autoria, aos direitos de autor e à preservação bem como relativos à história e à crítica da arte. (FREIRE, 2005, p. 74 - 75)

Ainda que discutidas as particularidades de apresentação e tradução, a prática fotográfica nesse cenário também está intimamente ligada a questões de preservação e acervamento, uma vez que ela testemunha uma temporalidade para revisitação por parte do público. Esse caráter documental das novas mídias e sua transitoriedade entre obra de arte e registro também denuncia um problema de arquivo tanto para museus como para os artistas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reflexões realizadas acerca da apresentação de *Land Art* no contexto de exposições institucionais indicam particularidades metodológicas e simbólicas no encontro entre essa poética própria e o espaço dos museus, visto que o contexto histórico e artístico do movimento estava relacionado a uma forte crítica aos espaços institucionais da arte. Os princípios da arte como conceito e a rejeição do objeto artístico desestabilizam as práticas museológicas de comunicação, obrigando os museus a rever suas abordagens e especializar seus profissionais.

Os apontamentos feitos ao longo do trabalho buscaram expressar estas particularidades metodológicas e simbólicas existentes na apresentação e musealização da *Land Art*, e como elas influenciam na efetividade ou não da comunicação museológica. A pesquisa, apesar de focar especificamente na apresentação em exposições, dá indícios de que existem problemas singulares em todo o seu processo de musealização, isto é, problemas de aquisição, pesquisa, documentação, preservação e exposição (comunicação).

Através da análise dos conceitos de musealização e fato museal entendemos que, a tomada do conceito de objeto unicamente como um objeto artístico autônomo rejeita as singularidades estéticas e relações espaciais e temporais de cada obra, ou seja, trai os princípios fundamentais dessa poética. Tal fato, atrelado a um cenário de comercialização da Arte Conceitual obrigou os museus a buscarem formas de exposição dessas obras, assim fundando uma prática documentalista na exposição de dispositivos de registro como formas de ativação poética das obras.

A exposição desses registros deve ser lidada cuidadosamente, atrelada a um discurso expositivo e curatorial e outras ações educativas e de comunicação que evidenciem sua arbitrariedade na tradução da obra, desta forma sem causar um ruído de informação na comunicação entre espectador e obra. Isto

é, o público do museu deve ser informado, através dos discursos e ações educativas, sobre a realidade representativa do que é exposto.

Sendo assim, a comunicação museológica, como processo final da musealização, depende sempre dessa discussão de sentidos e fruição por parte do público. Como já apresentado, o público – na arte chamado de espectador – também tem essa função importante frente às poéticas da arte contemporânea, ele torna-se essencial para a existência e comunicação da obra assim como para a do museu. Essa relação comum com o espectador torna a comunicação da obra, e consequentemente sua existência, quando exposta em um museu, interdependente da comunicação museológica.

Neste sentido, pode-se observar que as formas de tradução e exposição de obras *Land Art* em museus estão sujeitas a existência de ruídos na comunicação com o espectador. Entende-se então que a comunicação museológica só é efetiva quando os dispositivos de registro e mediação estão enunciados, em ações educativas ou no discurso curatorial, de acordo com a sua posição como documento.

A exposição *Earth Art* de 1969 apresentou claramente esta ideia de tradução, na medida em que propôs uma ocupação exterior às paredes do museu, mas ainda assim, foi dentro das próprias galerias que muitos dos trabalhos foram conformados e apresentados. Este percurso realizado entre o projeto artístico e seu registro documental é impreciso e nebuloso, e demonstra como esses dispositivos documentais, com exemplo da fotografia, transitam entre os dois sentidos num processo relacional de complementação. Questões como essa se tornam um desafio de pesquisa curatorial para os museólogos.

Por outro lado, em 2012, a experiência trazida pelos curadores Phillipp Kaiser e Miwon Kwon de apenas apresentar obras de arte, que são consideradas como tal pelos próprios artistas, e, do outro lado enaltecer grandes projetos visuais *in situ* que não se acomodam no cubo branco, demonstra que a curadoria especializada, atrelada a um discurso participativo com o artista pode, muitas vezes, estar em consonância com os princípios do movimento

artístico. A premissa de que a *Land Art* é tanto uma prática de mídia como escultórica é de extrema contradição ao que grande parte de teóricos e críticos da arte sustentam, e, ainda assim, é facilmente verificada ao debruçar-se sobre a produção presente na exposição.

Dizer que a fotografia – reprodutível - de uma obra de *Land Art* específica é equivalente àquela obra, mesmo que ela trabalhe ainda na dimensão da tradução, é solucionar um problema para os museus ao mesmo tempo em que cria outro. Isto é, desconstrói a ideia de que as práticas da *Land Art* não servem para exibição institucional, mas, ao mesmo tempo, requer dos profissionais do museu o reconhecimento e a capacidade de diferenciar uma fotografia arte de uma fotografia documento. Para isso é importante que o trabalho do museólogo seja realizado em conjunto com os artistas, assim enriquecendo o processo de pesquisa, os discursos da exposição e as possíveis ações educativas sobre esse acervo.

Sendo assim, a sensibilidade do museólogo enquanto curador, arquivista e conservador no reconhecimento dessas duas formas diferentes [a fotografia como documento e a fotografia como obra] torna-se mais do que necessário, pois permite o melhor acervamento da obra assim como a criação de um discurso institucional que identifique as potencialidades e diferenças de cada formato fotográfico. Os discursos tanto institucionais como curatoriais e ações educativas na exibição de fotografias documentais, trabalham a musealização e destaque do trabalho original *in situ* sempre deixando claro sua arbitrariedade poética como forma de tradução e não de testemunho único. Por outro lado, a fotografia como obra de arte com potencial estético e como forma única de testemunho acontece numa dimensão em que de acordo com Cury “musealizamos porque damos valor à poesia que esta nas coisas”. (CURY, 2005, p. 31)

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Aesthetic theory. A&C Black, 1997.

ARCHER, Michael. Arte contemporânea: uma história concisa. Martins Fontes, 2001.

BARBOSA, Cinara. A era da curadoria. Revista Museologia e Interdisciplinaridade v.2 n.4, 2013. p. 135-147

CAMPOS, Haroldo de. A arte no horizonte do provável. São Paulo: Perspectiva, 1977

CAUQUELIN, Anne. Arte Contemporânea: uma introdução. São Paulo : Martins, 2005.

CAUQUELIN, Anne. Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea. Martins, 2008.

COSTA, Luiz Cláudio. Dispositivos de registro na arte contemporânea. Contra Capa, 2009.

CRIMP, Douglas. Sobre as ruínas do museu. Martins Fontes, 2005.

CURY, Marília Xavier. Exposição - Concepção, Montagem e Avaliação. Annablume, 2005.

CURY, Marília Xavier. Museu, filho de Orfeu, e musealização. In: ENCUESTRO REGIONAL DO ICOFOM-LAM, 8. 1999, Coro, Venezuela. Anais. p. 50-51.

CURY, Marília Xavier. Novas perspectivas para a comunicação museológica e os desafios da pesquisa de recepção em museus. Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, v. 1, p. 260-279, 2009.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. Conceitos-chave de Museologia. Tradução e comentários de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013.

Earth Art (catálogo). Andrew Dickson White Museum of Art. Ithaca: New York, 1969.

FREIRE, Cristina. Arte conceitual. Zahar, 2006.

FREIRE, Cristina. Poéticas do processo: arte conceitual no museu. Mac Universidade de São Paulo, 1999.

GRIMES, William. "Umbrellas" closing leaves Christo with empty palette. New York Times 1991. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1991/11/12/news/umbrellas-closing-leaves-christo-with-empty-palette.html>> Acesso em 15 de abril de 2016.

HOGAN, Erin. Spiral Jetta: a road trip through the land art of the American West. University of Chicago Press, 2008.

HUCHET, Stéphane. A Instalação em Situação. Arte & Ensaios, 2005, nº 12, p. 65-79.

KAISER, Philipp; KWON, Miwon. Ends of the Earth: Land Art to 1974. The Museum of Contemporary Art. Los Angeles, California: Prestel, 2012.

KNOW, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre Site Specificity. Arte & Ensaios, 2008, nº 17, pp.166-187

MANTEGNA, Gianfranco. Christo and Jeanne-Claude, an undated interview. Journal of Contemporary Art. Disponível em: <<http://www.jca-online.com/christo.html>> Acesso em 26 de abril de 2016

MORAIS, Frederico. Manifesto Do Corpo à Terra. In: ANDRÉS, Marília. Neovanguardas: Belo Horizonte, anos 60. Belo Horizonte: Editora C/arte, 1997.

O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte. Martins Fontes, 2007

POINSOT, Jean-Marc. A arte exposta. O advento da obra. Fragmentos de uma Teoria da Arte. São Paulo: Edusp, p. 139-184, 2012.

POWERS, William. Escapes: 'The Earth Room' and Other Art by Walter De Maria in New York: A Sanctuary of Dirt in New York. The Washington Post. 2009.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RICHTER, Hans; FLEISCHER, Marion; HAFTMANN, Werner. Dada: arte e antiarte. Martins Fontes, 1993.

ROELSTRAETE, Dieter. Richard long: A line made by walking. Afterall Books, 2010.

ROUILLÉ, André. A fotografia: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Senac, p. 483, 2009

RÚSSIO, Waldisa. Cultura, Patrimônio e preservação, texto III. In: ARANTES, Antônio Augusto (org.). Produzindo o passado. São Paulo: Brasiliense/CONDEPHAAT, 1984.

SEYMOUR, Pamela. Willoughby Sharp: Guest-Curating, "Earth Art", Silent Film, and Avalanche. 2014

SLEEMAN, A. J. " Like two guys discovering Neptune": transatlantic dialogues in the emergence of land art. 2011.

SMITHSON, Robert; FLAM, Jack D. Robert Smithson, the collected writings. University of California Press, 1996.

SWAN, Ethan. "Ends of the Earth: Land Art to 1974," Los Angeles. 2013. Disponível em < <http://www.newmuseum.org/blog> > Acesso em 30 de Abril de 2016.

WALLIS, Brian; KASTNER, Jeffrey. Land and environmental art. Phaidon, 1998.